

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual II



**LA POÉTICA DEL PLANO-SECUENCIA: ANÁLISIS DE
LA ENUNCIACIÓN FÍLMICA EN CONTINUIDAD**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Mario Rajas Fernández

Bajo la dirección del doctor
Francisco García García

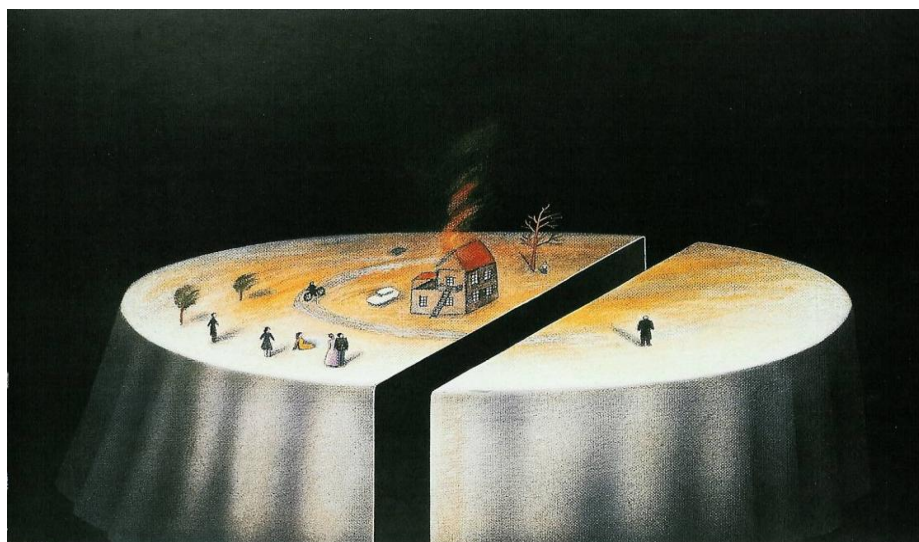
Madrid, 2008

• **ISBN: 978-84-692-1037-6** **© Mario Rajas Fernández, 2008**



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



**LA POÉTICA DEL PLANO-SECUENCIA:
ANÁLISIS DE LA ENUNCIACIÓN FÍLMICA EN CONTINUIDAD**

Tesis Doctoral presentada por D. MARIO RAJAS FERNÁNDEZ

Dirigida por el Catedrático Dr. FRANCISCO GARCÍA GARCÍA

Madrid, 2008

Quizás me he dejado arrastrar demasiado lejos a la hora de privilegiar la imagen. ¿Pero hasta dónde deberían alcanzar nuestros gustos, si no tenemos derecho a llegar demasiado lejos? Si mi exageración provoca solamente una consecuencia, provocar el placer de ver, entonces no habrá sido en vano. El placer de la mirada debe ser el estímulo del cine narrativo. Cuando este placer es puro, fuerte e irrevocable, da lugar, inevitablemente, a una nueva historia. Cualquiera que pueda considerarse a sí mismo como un observador, se convierte de inmediato en un poeta del cine.

Max Ophüls

Es la realización de un sueño que todo director debe acariciar en un momento dado de su vida, un sueño que consiste en trabar las cosas con el fin de obtener un solo movimiento.

François Truffaut

No es, efectivamente, una cosa indiferente (al menos en una obra que se preocupa del estilo) que un acontecimiento sea analizado por fragmentos o representado en su unidad física.

André Bazin

Pero en cualquier caso, un crear consciente dentro del cine exige un concepto muy estricto. Pues sin conocer las leyes del propio arte, nadie puede ser creativo.

Andrei Tarkovski

Forjarse leyes de hierro, aunque no sea más que para obedecerlas o desobedecerlas con dificultad.

Robert Bresson

A Luis y Pilar, por tantos años de educación.

Agradecimiento especial a Fernando Hernández Barral y a todos aquellos que han aportado alguna obra maestra al corpus de análisis de esta investigación después de preguntar: ¿Y no conoces el plano–secuencia de...?

Resumen

Esta investigación analiza la técnica o modo de enunciación fílmica del plano–secuencia como estructura paradigmática de la construcción textual en continuidad o de la no fragmentación. Partiendo de las diferentes concepciones terminológicas existentes, se formula una definición original del objeto material de estudio, se contrasta con otros instrumentos o recursos discursivos como la toma larga, se exponen las divergentes teorías generales erigidas en torno al montaje interno y se procede metodológicamente al análisis textual e interpretación de la continuidad fílmica. En este bloque empírico se sistematizan sus bases tecnológico–expresivas; se contextualiza en los Modos Históricos de Representación del Cine; se enumeran las características poéticas enunciativas y discursivas fundamentales; se relacionan e integran las unidades específicas con la película en su conjunto; se confrontan las estructuras no fragmentadas con las articulaciones formales del montaje externo y, finalmente, se establecen criterios taxonómicos para la clasificación de planos–secuencia.

Abstract

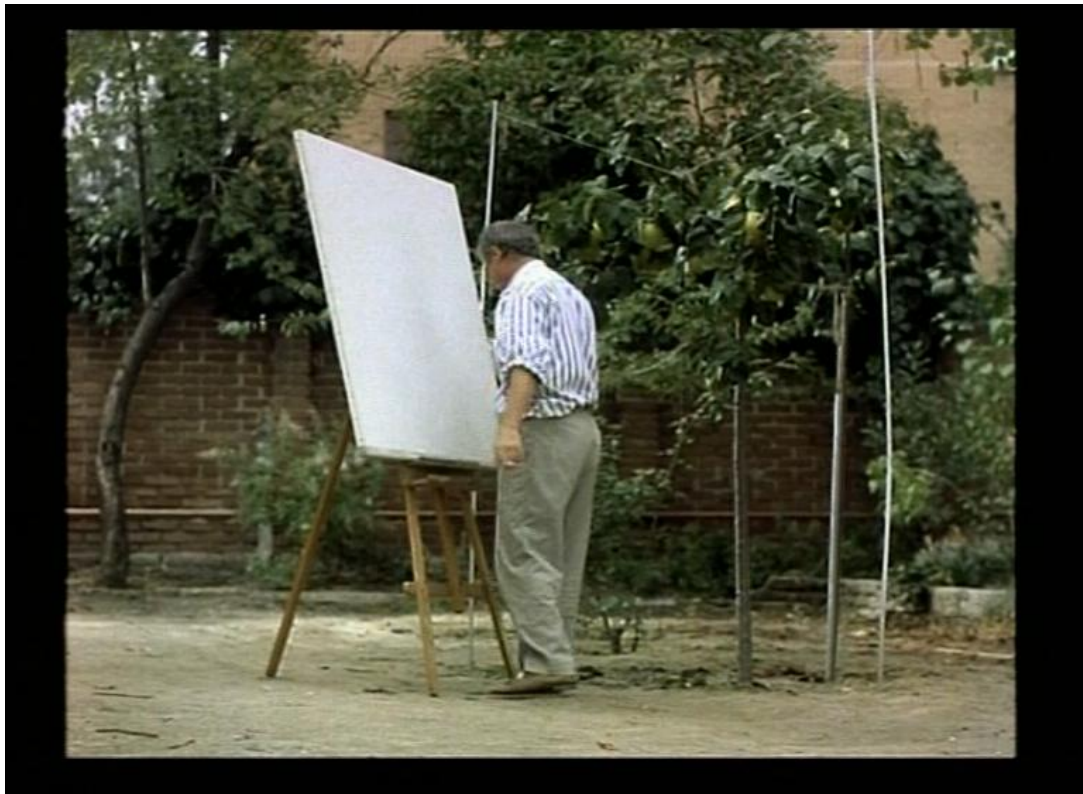
It is analyzed in this research Ph.D. thesis the technique or the film mode of the Sequence-Shot enunciation as paradigmatic structure of the continuous or non fragmented textual framing or construction. Starting from the different existent terminological conceptions, it is developed an original definition of the material object of study, confronting it to other discursive instruments or resources such as the Long Take, diverging general theories are discussed built up around the internal editing and we proceed methodologically to the textual analysis and interpretation of the film continuity. Their expressive-technological bases are systematized in this block; it is contextualized in the Historical Modes of Film Representation; the fundamental enunciative and discursive poetic features are mentioned; the specific units are related and integrated to the film seen as a whole; the non fragmented structures are confronted to the formal articulations of the external editing and, finally, taxonomic criteria are set for the classification of the Sequence-Shots.

Palabras clave

Plano–secuencia – No fragmentación – Continuidad – Toma larga
Montaje interno – Dirección – Poética – Cine

Keyword(s)

Sequence–Shot – No fragmentation – Continuity – Long Take
Internal editing – Film direction – Poetics – Cinema



**LA POÉTICA DEL PLANO–SECUENCIA:
ANÁLISIS DE LA ENUNCIACIÓN FÍLMICA EN CONTINUIDAD**

ÍNDICE

0.- PREFACIO: EL MOMENTO ANTES DE GRITAR ¡ACCIÓN! / 25

1.- INTRODUCCIÓN / 29

1.1.- Objeto de investigación / 33

1.1.1.- Objeto material: El plano–secuencia / 36

1.1.2.- Delimitación: El ámbito fílmico / 36

1.2.- Justificación / 37

1.2.1.- Personal / 38

1.2.2.- Teórica y aplicada / 40

1.3.- Objetivos generales / 42

1.4.- Estructura de la investigación / 43

2.- ESTADO DE LA CUESTIÓN Y TEORÍAS PREVIAS / 45

2.1.- Estudios precedentes / 49

2.1.1.- Fuentes bibliográficas / 53

2.1.2.- Otras fuentes / 54

2.2.- Definiciones de las unidades de segmentación fílmica / 56

2.2.1.- Toma / 60

2.2.2.- Capa / 67

2.2.3.- Plano / 72

2.2.4.- Escena / 91

2.2.5.- Secuencia / 99

2.3.- Definición de plano–secuencia / 110

2.3.1.- Definiciones históricas / 111

2.3.2.- Propuesta de definición / 125

2.3.3.- De la unidad a la técnica o modo de enunciación / 129

2.3.3.1.- Toma larga / 136

2.3.3.2.- Plano master / 142

2.4.- Teorías del plano–secuencia / 147

2.4.1.- Alexandre Astruc / 154

2.4.1.1.- La cámara – stylo / 155

2.4.1.2.- Aportaciones a la puesta en escena / 162

2.4.2.- André Bazin / 163

2.4.2.1.- La ontología realista del cine / 168

2.4.2.2.- El montaje prohibido / 175

2.4.2.3.- Soluciones técnico–expresivas aplicadas / 183

2.4.3.- Jean Mitry / 197

2.4.3.1.- Definiciones básicas / 199

2.4.3.2.- La imposibilidad del plano–secuencia / 204

2.4.3.3.- Revalorización del montaje interno / 209

2.4.3.4.- El espectador: Realidad y representación / 212

2.4.3.5.- Convergencias teóricas / 217

2.4.4.- Pier Paolo Pasolini / 220

2.4.4.1.- La realidad ininterrumpida de la vida / 220

2.4.4.2.- Vida y muerte: Plano–secuencia y montaje externo / 224

2.4.4.3.- El sentido del montaje en el cine / 235

2.4.5.- Andrei Tarkovski / 236

2.4.5.1.- El tiempo / 239

2.4.5.2.- Reflexiones sobre montaje / 247

2.4.6.- Líneas de investigación aplicadas a autores específicos / 257

3.- DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN / 263

3.1.- Objeto formal: Análisis textual poético del plano–secuencia / 267

3.2.- Preguntas de investigación / 268

3.3.- Objetivos específicos / 271

3.4.- Hipótesis / 273

3.4.1.- General / 273

3.4.2.- Particulares / 274

3.5.- Metodología / 276

3.5.1.- Fundamentación del análisis textual poético / 276

3.5.1.1.- La Poética o construcción textual y sus principales
constituyentes: Narrativa, Estética, Retórica, Pragmática,
Creatividad y Semántica / 284

3.5.1.2.- Marca Diferencial Básica / 293

3.5.1.3.- Análisis textual poético de Marcas Diferenciales Básicas
del plano–secuencia / 299

3.5.2.- Corpus de análisis / 307

3.5.2.1.- Criterios de selección / 309

3.5.2.2.- Tamaño de la muestra / 313

3.5.2.3.- Composición de la muestra / 315

4.- ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LA ENUNCIACIÓN EN CONTINUIDAD / 321

4.1.- Análisis generales / 325

4.1.1.- Consideraciones previas / 325

4.1.2.- Áreas de análisis textual / 327

4.2.- Bases tecnológico-expresivas del plano–secuencia / 329

4.2.1.- Limitaciones y descubrimientos en el cine primitivo / 330

4.2.1.1.- Constricciones tecnológicas / 330

4.2.1.2.- Desarrollo técnico de la maquinaria de captación y registro / 331

4.2.2.- La irrupción del sonoro / 343

4.2.2.1.- Transformación audiovisual del dispositivo fílmico / 343

4.2.2.2.- La teatralidad sonora / 346

4.2.3.- Profundidad de campo / 349

4.2.3.1.- Fundamentos tecnológicos de la profundidad de campo / 350

4.2.3.2.- La composición en términos de profundidad / 353

4.2.4.- Nuevos formatos de pantalla / 359

4.2.4.1.- La superación de la pantalla académica / 359

4.2.4.2.- Implicaciones discursivas en la recepción fílmica / 365

4.2.5.- La composición analógica / 373

4.2.5.1.- Retroproyección y Split – Screen / 373

4.2.5.2.- La fragmentación en continuidad / 378

4.2.6.- Dispositivos avanzados de rodaje / 381

4.2.6.1.- Steadicam / 381

4.2.6.2.- Paradigmas de enunciación de puesta en imágenes / 389

4.2.7.- La cinematografía digital / 399

4.2.7.1.- Composición y otras herramientas digitales / 399

4.2.7.2.- El plano–secuencia ilimitado / 407

4.3.- El plano–secuencia en los Modos de Representación de la Historia del Cine / 414

4.3.1.- Modo de Representación Primitivo / 415

4.3.1.1.- La continuidad como registro de la realidad y la continuidad como fantasía / 417

4.3.1.2.- De un plano, un film, a un plano, una secuencia / 421

4.3.1.3.- La puesta en escena y la puesta en imágenes. El teatro filmado / 422

4.3.1.4.- El cine mudo evoluciona hacia el montaje externo / 426

4.3.2.- Modo de Representación Institucional / 429

4.3.2.1.- La revalorización del montaje interno / 431

4.3.2.2.- Características del plano–secuencia clásico / 433

4.3.2.3.- Los modelos de plano–secuencia clásico / 435

4.3.3.- Modos de Representación Modernos / 442

4.3.3.1.- El plano–secuencia en el cine comercial de los años sesenta / 444

4.3.3.2.- El plano–secuencia en los nuevos cines / 446

4.3.4.- Modos de Representación Posmodernos / 456

4.3.4.1.- Características del plano–secuencia posmoderno / 459

4.3.4.2.- Paradigmas representativos / 465

4.3.5.- Modos de Representación Sincrónicos del plano–secuencia / 467

4.4.- Características poéticas del plano–secuencia / 471

4.4.1.- Factores enunciativos generales / 472

- 4.4.1.1.- Innovación tecnológica / 472
- 4.4.1.2.- Originalidad y ruptura de códigos convencionales / 476
- 4.4.1.3.- Virtuosismo / complejidad técnico–expresiva / 480
- 4.4.1.4.- Relación de estructuras narrativas: historia y discurso / 485
- 4.4.1.5.- Cualidades creativas, retóricas, estéticas y pragmáticas / 491
- 4.4.1.6.- Ideología fílmica / 494
- 4.4.1.7.- Estilema autoral / 499

4.4.2.- Parámetros discursivos específicos de puesta en escena, puesta en imágenes y puesta en serie / 501

- 4.4.2.1.- Duración / 501
- 4.4.2.2.- Descripción y construcción espacial. El fuera de campo / 510
- 4.4.2.3.- Interpretación actoral y coreografía en continuidad / 518
- 4.4.2.4.- El desarrollo interno de la acción / 529
- 4.4.2.5.- Construcción en términos de profundidad / 535
- 4.4.2.6.- Reencuadramiento o seguimiento de la acción / 537
- 4.4.2.7.- Composición. De la fragmentación a la continuidad virtual / 542
- 4.4.2.8.- Compendio discursivo del montaje fílmico / 545

4.5.- El plano–secuencia en relación con el texto fílmico / 550

4.5.1.- Integración textual del plano–secuencia / 550

4.5.2.- Tiempo plano /s – secuencia en relación al Tiempo Fílmico / 552

- 4.5.2.1.- Correspondencia total. Los planos película / 554
- 4.5.2.2.- El plano–secuencia como elección predominante / 557
- 4.5.2.3.- La convivencia entre el plano–secuencia y el montaje externo / 561

4.5.2.4.- El plano–secuencia como manifestación puntual / 566

4.5.3.- Presencia espacio-temporal dentro del film / 569

4.5.3.1.- Los planos–secuencia al inicio del film / 570

4.5.3.2.- Los planos–secuencia al final del film / 576

4.6.- Confrontación del montaje interno con el montaje externo / 579

4.6.1.- La dicotomía enunciativa fundamental del discurso fílmico / 580

4.6.2.- La articulación de la continuidad / 586

4.6.2.1.- Plano subjetivo y campo / contracampo / 586

4.6.2.2.- La elipsis / 589

4.6.2.3.- Economía narrativa / 591

4.6.2.4.- Articulaciones paralelas o alternas / 594

4.6.3.- Enunciaciones híbridas / 596

4.7.- Taxonomía de planos–secuencia / 597

4.7.1.- Según su configuración discursiva técnico–expresiva / 601

4.7.1.1.- De montaje interno o de proceso de rodaje / 603

4.7.1.2.- De montaje externo o de proceso de postproducción / 609

4.7.2.- Según su intencionalidad y funcionalidad enunciativa / 612

4.7.2.1.- Intencionalidades / funciones operativas / 614

4.7.2.2.- Intencionalidades / funciones teórico–semánticas / 618

4.7.2.3.- Intencionalidades / funciones estéticas / 620

4.7.2.4.- Intencionalidades / funciones narrativas / 621

4.7.2.5.- Otras intencionalidades / funciones poéticas a nivel de discurso / 623

5.- CONCLUSIONES / 625

5.1.- Contraste de hipótesis / 629

5.2.- Conclusiones generales / 631

6.- DISCUSIÓN Y APORTACIONES / 637

6.1.- Discusión / 641

6.2.- Hipótesis plausibles / 642

6.3.- Aportaciones y líneas de investigación futuras / 643

**7.- APLICACIONES TEÓRICAS Y PRÁCTICAS:
EI PLANO–SECUENCIA, LA CREACIÓN ILIMITADA / 645**

8.- EPÍLOGO: TODO POR INVENTAR / 651

**9.- FUENTES BIBLIOGRÁFICAS, HEMEROGRÁFICAS, VIDEOGRÁFICAS Y
WEBGRÁFICAS / 657**

10.- ANEXOS / 689

10.1.- Anexo I / Corpus de análisis de estructuras en continuidad / 693

10.2.- Anexo II / Modelo-plantilla de análisis textual poético de Marcas
Diferenciales Básicas / 745

10.3.- Anexo III / DVD Planos–secuencia / 749

10.4.- Anexo IV / Listado de recursos fotográficos / 757



Fuerza al espectador a usar su libertad de atención y al mismo tiempo lo obliga a percibir la ambivalencia de la realidad.

Orson Welles

0.

**PREFACIO:
EL MOMENTO ANTES DE GRITAR ¡ACCIÓN!**

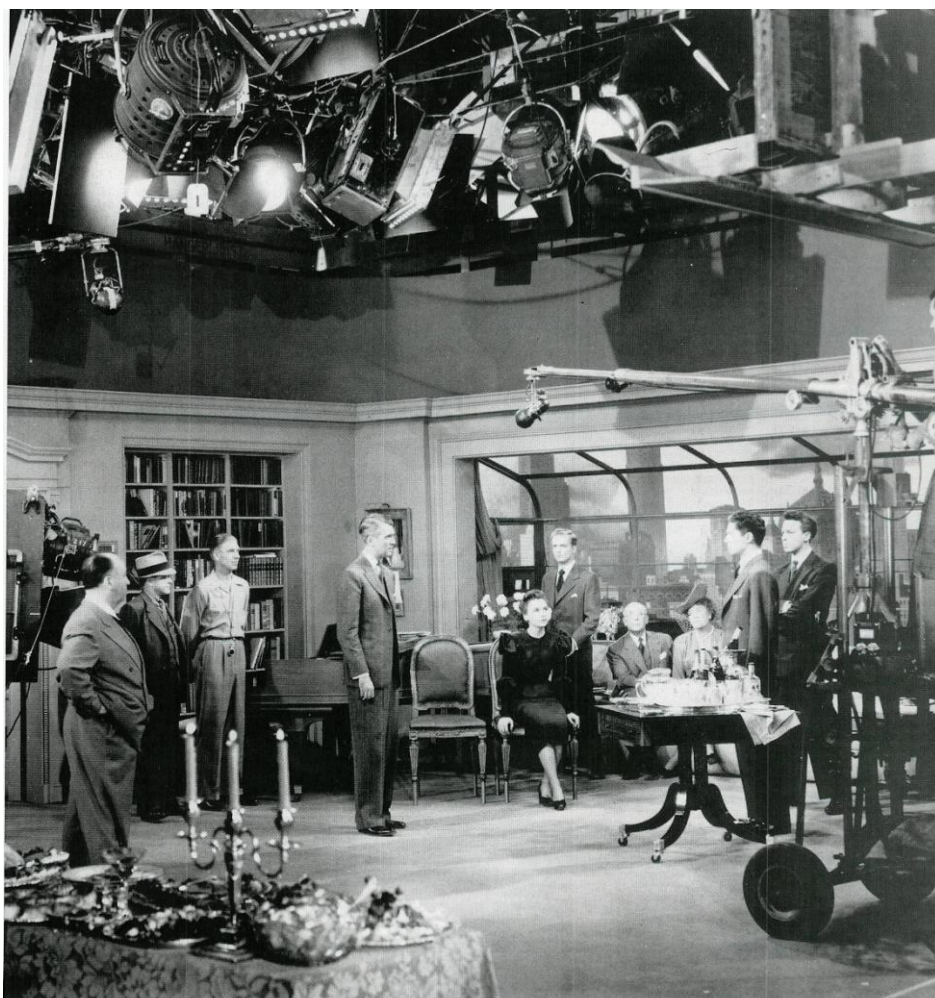
¡Corten!

Otra intentona fallida... y casi al final de la toma... ya no faltaba nada, apenas dos líneas de guión... estaba quedando perfecto... ¿Qué ha ocurrido esta vez? Un despiste del operador de cámara, que ha perdido al personaje en el último reencuadre y le ha cortado por la mitad. Menudo rodaje. Primero la escenografía. Con lo que ha costado montar el dispositivo y luego resulta que no había espacio suficiente para la grúa. El director de fotografía, iracundo, grita que así no se puede trabajar. A reconstruir el espacio de nuevo. Y ahora son los raíles del travelling los que dan problemas. Se soluciona como se puede y entonces las complicaciones las presentan los actores. Los ensayos se dilatan interminablemente. Es una coreografía poco convencional, de acuerdo. No va a negar que incluso puede considerarse de cierta complejidad, pero los intérpretes no parecen sentir sus papeles. No hay tiempo para más tentativas. Hay que empezar a rodar o la noche va a echarse encima y será una jornada perdida. Cuando no se equivoca uno de diálogo, otro pierde irremediabilmente su marca en el suelo. Ya ni sabe cuántas tomas llevan rodadas cuando los protagonistas clavan con aplomo y soltura sus intervenciones y, en ese momento, es el equipo de técnicos de cámara, que no había sufrido ningún percance hasta ahora, el que empieza a fallar. En un conato, el operador ha sacado el micrófono en campo; en otro, su ayudante ha perdido foco; en él último, lo ha echado todo a perder una panorámica demasiado lenta. Piensa desistir. Al final iba a tener razón el productor y esto no es más que la retorcida idea de un loco, al final iba a tener razón y esto resulta imposible. Si se pudiera hacer, alguien ya lo habría hecho antes, le repite constantemente. Duda y le han dicho mil veces que un director no puede dudar. No costaría nada, resultaría tan sencillo fragmentar esta secuencia en cinco, en diez, en veinte planos de corta duración... un plano general para empezar, luego campo, contracampo, campo, contracampo, repitiendo la estructura las veces que hiciera falta y otro plano general para acabar y olvidarse para siempre de esas malditas diez páginas de guión.

Pero lleva tanto tiempo pensando, soñando, con rodar esta secuencia en una única toma de rodaje que ceder ahora sería una dolorosa traición. Una traición a meses de planificación; una traición a su lírica forma de ver el cine;

una traición a la creatividad, a la narratividad y a la estética de su obra; una traición a la película de la que este condenado fragmento va a formar parte. En definitiva, se repite, una traición al espectador. No puede rendirse ahora. No puede claudicar. Apremia al equipo técnico y artístico para que vuelva corriendo a sus puestos. Esta vez tiene que funcionar todo, conectado, integrado, unido en un único movimiento ininterrumpido que no parezca tener fin. Toma aire. Durante los siguientes eternos diez minutos no va a poder respirar.

¡Silencio! El inolvidable plano-secuencia de *El último*, de *La regla del juego*, de *El demonio de las armas*, de *La soga*, de *Sed de mal*, de *El verdugo*, de *Calle Mayor*, de *La señorita Oyu*, de *Todo va bien*, de *Secretos de un matrimonio*, de *Annie Hall*, de *Sacrificio*, de *La mirada de Ulises*, de *La condena*, de *Los forajidos*, de *Código desconocido*, de *La hoguera de las vanidades*, de *El juego de Hollywood*, de *Asignatura pendiente*, de *Extraños en el paraíso*, de *A través de los olivos* y de tantas y tantas otras películas, está a punto de ser rodado.



1.

INTRODUCCIÓN



Convoqué a todo el equipo de rodaje para explicarles qué quería hacer: “Me gustaría empezar con una señal que diga «Bienvenidos a Hampton», a una milla de la ciudad. Luego cruzábamos la ciudad; el chico y la chica hablan, les hacemos entrar, atracar el banco; hacemos que ella se tope con el policía en la calle; que hablen; ella le deja inconsciente; suben al coche y se marchan con el botín; salen de la ciudad, con una señal de «está saliendo de Hampton a una milla». Y teniendo en cuenta todo el diálogo que hay en el guión, quiero hacerlo en una sola toma”. Usamos la parte delantera del mismo cadillac, pero de un modelo alargado, uno de esos con más asientos traseros para poder llevar a mucha gente. Sacaron todos los asientos. El técnico de sonido estaba detrás con un equipo móvil. En toda la parte trasera de aquella especie de camioneta o de autobús había placas engrasadas de contrachapado, de 2 x 12. Encima pusimos una cabeza de cámara sobre una silla de montar, y el operador iba sentado en la silla, y para rodar los travellings simplemente le deslizaban en silencio por esas placas engrasadas. Sujetos con correas al techo del vehículo había dos técnicos de sonido con micrófonos de botón que registraban todos los sonidos. Cruzamos la ciudad, y antes de rodar la toma, les dije a Peggy (Cummings) y a John (Dall): “Vamos a ver, ya conocéis el objetivo de esta escena. No tengo diálogos porque no hay nada que escribir excepto las palabras que hay que decirle al policía. Éstas ya están acordadas. El diálogo que aportéis consistirá en lo que vayáis viendo. Entráis en una ciudad extraña y si hay gente en el camino, hablaréis de eso”. Esos dos chicos eran maravillosos. Lo hicimos en una toma. Y a las diez de la mañana ya habíamos terminado.

**Joseph H. Lewis sobre la secuencia
del atraco en *El demonio de las armas***

1.1.- Objeto de investigación.

A lo largo de la Historia del Cine, paralelamente al proceso y la función de producción y consumo de películas, se han generado importantes ámbitos de reflexión teórica procedentes de los más diversos campos del conocimiento humano. Dichos acercamientos conceptuales han tratado de explicar el fenómeno fílmico como fenómeno industrial, manifestación artística y medio de comunicación social de masas.

Dentro de ese extenso desarrollo teórico, han ocupado un lugar preeminente los estudios referidos a la propia construcción de los textos fílmicos. Desde el marco general de la Poética Audiovisual, como disciplina fundamental del análisis y la creación de obras, y, en concreto, desde la Narrativa o Narratología, como rama específica de acercamiento al texto ficcional (fundamentado, sobre todo, en la exposición discursiva de un relato); la Retórica, como estudio de la comunicación persuasiva, por un lado, y de las herramientas codificadas (figuras) y demás instrumentos recurrentes que conforman la elaboración de los discursos intencionales, por otro; la Estética, como aproximación a los componentes técnico–expresivos que constituyen el discurso audiovisual; la Creatividad, como estudio de la invención, la búsqueda de soluciones originales y la voluntad de transformación del medio por parte de un enunciador; y, por último, la Pragmática, como área de conocimiento que trata de exponer la relación contextual entre la experiencia receptora del espectador y la obra, han resultado considerables, cuantitativa y cualitativamente, las investigaciones que han pretendido desentrañar los múltiples y heterogéneos elementos que concurren en la realización textual de una película.

Sin duda, uno de los aspectos más fascinantes de la Poética Cinematográfica, por la gran variedad de procesos creativos que abarca y por la gran disparidad de áreas profesionales y materiales discursivos que involucra, lo compone el trabajo de dirección fílmica. Ya sea a lo largo de la fase de preproducción y de rodaje, de puesta en escena y puesta en imágenes

de un guión preexistente, ya sea durante la fase de montaje o postproducción, de puesta en serie de esas imágenes y sonidos para conformar un relato completo, la labor del director o realizador cinematográfico, como coordinador de un complejo proceso creativo colectivo que aúna inquietudes artísticas de diversa naturaleza (literarias, encarnadas en la figura del guionista; visuales, representadas por el diseño de producción, el equipo de fotografía y de dirección artística; sonoras, personificadas en técnicos de grabación, músicos y montadores de audio, etc.) presenta un inestimable campo de estudio para aquellos teóricos pluridisciplinarios fascinados por la narración cinematográfica.

En este contexto analítico y creativo, nuestra investigación se centra en la técnica o modo de enunciación cinematográfica del plano–secuencia, modelo paradigmático de montaje interno como estrategia y técnica de dirección en continuidad, de elección discursiva de la no fragmentación, frente al montaje externo o articulación de distintos planos. Gran número de estas construcciones secuenciales han devenido auténticos monumentos fílmicos, inolvidables por su originalidad, belleza, virtuosismo tecnológico–expresivo o la visión ideológica particular del hecho fílmico que proponen, y han sido, una y otra vez, mencionadas, comentadas y estudiadas por multitud de aficionados, críticos y teóricos del cine.

El plano–secuencia ha supuesto una aportación trascendental al medio fílmico entendido como creación comunicativa, como manifestación artística. La Historia del Cine nos ha legado una significativa pléyade de directores que han recurrido insistentemente en su práctica profesional, con muy diversas intenciones (estéticas, ideológicas, etc.), a la no fragmentación. Por citar sólo unos cuantos ejemplos representativos, Jean Renoir, Orson Welles, William Wyler, Andrei Tarkovski, Max Ophüls, Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi, Miklós Jancsó, Béla Tarr, Theo Angelopoulos, Michael Haneke, José Luis Garci o Luis García Berlanga, además de una larga lista de realizadores que han empleado la continuidad discursiva con menor profusión, pero alcanzando, igualmente, destacables resultados puntuales, como Alfred Hitchcock, Martin Scorsese, Brian de Palma, Lars Von Trier o Juan Antonio Bardem, son creadores

reconocidos y valorados por el empleo de este modo de enunciación en sus respectivas obras.

A su vez, propiciando o continuando la aparición de estos textos fílmicos, se ha producido un rico debate conceptual multidisciplinar, al que no ha sido ajeno la inmensa mayoría de los teóricos o críticos fílmicos, que ha abordado diversos aspectos parciales de la no fragmentación. Desde la exposición de sus rasgos formales más representativos, a su posible implicación ideológica, como captación fiel de la realidad o evidente ejemplo de extremada estilización, pasando por su relevancia o hegemonía discursiva en diversos periodos de la Historia del Cine o su evolución al amparo de las transformaciones tecnológicas, el plano–secuencia no ha cesado de promover enconadas discusiones en torno a su propia existencia y al espacio que está destinado a ocupar dentro de las estrategias y técnicas de dirección cinematográfica.

Sin embargo, hasta la fecha, no se ha efectuado ningún trabajo de investigación serio, riguroso, sistemático o exhaustivo centrado en definir y analizar en profundidad, aprovechando esa doble vertiente teórico–práctica, el modo de enunciación fílmica del plano–secuencia. Abordar ese introductorio trabajo de investigación científica no es otro que el objetivo que deseamos llevar a cabo con esta tesis doctoral. Nuestras intenciones, de forma resumida, consisten en: enunciar una propuesta de definición original de plano–secuencia; valorar críticamente los principales marcos teóricos inducidos por la continuidad (Alexandre Astruc, André Bazin, Pier Paolo Pasolini, etc.); analizar sus fundamentos tecnológicos; plantear un recorrido técnico–expresivo por la Historia del Cine en relación a los modos de representación históricos en continuidad; revelar la vinculación de los planos–secuencia con la película en su conjunto; exponer las características y funciones de la poética de la no fragmentación; confrontar el montaje interno con el montaje externo; así como esbozar las líneas de trabajo y establecer las bases metodológicas de futuras investigaciones sobre la continuidad en el discurso de realización audiovisual.

1.1.1.- Objeto material: El plano–secuencia.

El objeto material de este estudio es la técnica o modo de enunciación audiovisual basada en la unidad discursiva estructural denominada plano–secuencia. Se trata, por lo tanto, de una investigación sobre el paradigma poético o constructivo de la continuidad visual y sonora. Es decir, un análisis en profundidad del modelo de referencia de la no fragmentación, de la ausencia de montaje externo de diversas unidades o sintagmas–planos ensamblados o articulados para cubrir un contenido secuencial determinado.

1.1.2.- Delimitación: El ámbito fílmico.

La técnica o modo de enunciación del plano–secuencia no se vincula o circunscribe a un medio, formato o género audiovisual específico. La totalidad de ámbitos mediáticos creativos e industriales que conforman la comunicación de masas basada en la imagen en movimiento y el sonido, desde la televisión a los videojuegos, y los distintos géneros o formatos estandarizados de contenidos que se integran en esos marcos audiovisuales, como el videoclip musical o el spot publicitario, por citar dos productos especialmente relevantes en lo que a manifestaciones prácticas de la técnica se refiere, han disfrutado de abundantes y destacadas representaciones de planos–secuencia.

Sin embargo, al mismo tiempo que no resulta posible encontrar ningún campo audiovisual ajeno a su presencia, se constata que el modo de enunciación que vamos a analizar ha detentado un espacio creativo privilegiado, en cuanto a la concurrencia reiterada de planos–secuencia en las obras, y una relevancia cualitativa, respecto a la originalidad, virtuosismo y visión ideológica de los mismos, en el ámbito fílmico, y, dentro de este, en el largometraje de ficción.

No sólo debido al carácter pionero del cine dentro del entretenimiento audiovisual, sino acorde, fundamentalmente, con su propia naturaleza creativa

e industrial, asentada en la exposición discursiva de un relato ficcional y orientada, dentro de unos cauces convencionalmente establecidos, a la consecución de obras originales y a la permanente superación y transformación de los parámetros tecnológico–expresivos vigentes, la película de exhibición cinematográfica ha supuesto el ámbito textual privilegiado para la teoría y la práctica del plano–secuencia.

Nuestro trabajo de investigación se circunscribe al plano–secuencia fílmico, entendiendo este específico fílmico como la exhibición pública, en salas de proyección, de narraciones audiovisuales, no como soporte de registro (que puede ser tanto fotoquímico como videográfico). Al asumir la situación indiscutible de hegemonía teórica y superior manifestación discursiva de la que goza el ámbito cinematográfico, no se están erigiendo restricciones analíticas que afecten negativamente a los objetivos generales que se detallan en el siguiente apartado. La pertinencia de la acotación al entorno fílmico responde a criterios metodológicos y expositivos, al permitir operar con un corpus de obras determinado, que, además, resulta el más completo, válido y satisfactorio, desde el punto de vista cuantitativo y cualitativo, de la investigación empírica.

En definitiva, puede afirmarse que el plano–secuencia desarrollado en el ámbito del largometraje de ficción cinematográfica abarca o agota cualquier posibilidad o perspectiva analítica de dicha técnica o modo de enunciación en continuidad, y que su estudio específico completa, de forma exhaustiva y rigurosa, el conocimiento del objeto de estudio propuesto en esta investigación, permitiendo extrapolar las conclusiones extraídas de este trabajo al universo audiovisual en su conjunto.

1.2.- Justificación.

Una serie de razones de variada índole inducen a adentrarse en el estudio sistemático de la técnica de enunciación fílmica del plano–secuencia. Dividimos dichas motivaciones de partida, para su conveniente justificación, en personales, teóricas y aplicadas.

1.2.1.- Personal.

No pueden dejarse a un lado las motivaciones de carácter personal que nos han conducido a plantear una investigación de estas características.

En primer lugar, como se expondrá más adelante al presentar el método de análisis textual, creemos que todo afán de conocimiento viene inducido por un interés marcadamente subjetivo, que, pese a estar condicionado por los ineluctables contextos sociales y culturales, en última instancia sólo depende del individuo. En nuestro caso particular, nos mueve la aspiración de descubrir, conocer o experimentar el conjunto de manifestaciones artísticas y comunicativas que es capaz de generar el ser humano, y, entre ellas, sentimos una especial atracción o predilección por el medio fílmico, compendio y culminación de gran parte de dichas manifestaciones.

Entendemos el cine, dentro del heterogéneo campo audiovisual, como la expresión cultural más avanzada, a día de hoy, en lo que respecta a las necesidades básicas de entretenimiento y comunicación de un receptor textual o espectador, pero, sobre todo, en lo que atañe al papel o función de los ámbitos mediáticos en cuanto al conocimiento, aprendizaje, disfrute, cuestionamiento, rechazo o transformación de la realidad social, cultural, política y existencial de los seres humanos. El cine, como espejo y ventana de la vida, construye con fragmentos de estas divergentes realidades los fundamentos mismos del relato de ficción y de la experiencia receptora del público.

En segundo lugar, esa inclinación o preferencia personal hacia el medio fílmico se amplía, en nuestro caso, más allá del resultado textual en pantalla, hacia el proceso mismo de creación de esas películas. Pensamos que si el cine ejerce en nosotros, al igual que en una gran cantidad de aficionados y estudiosos, una fascinación semejante, es debido a la propia naturaleza de la construcción discursiva cinematográfica a través de sus heterogéneas

sustancias expresivas y su idiosincrásico tratamiento de las mismas. Cuanto más se introduce el espectador por los múltiples cauces disciplinares por los que puede adquirirse ese conocimiento del medio, sobre el qué cuentan y el cómo se conforman los relatos audiovisuales, más se aprecia y valora la experiencia receptora fílmica y se comprende la insustituible función que el cine ejerce en nuestras vidas.

Las híbridas perspectivas, procesos y configuraciones creativas, junto con los principales cometidos de convergencia e integración, en aras de un sentido unitario o de coherencia interna, de los demás campos técnico–expresivos, como la fotografía o el montaje, que componen las funciones de dirección fílmica, convierten este ámbito profesional en el más privilegiado para el análisis discursivo de la experiencia fílmica individual según la hemos planteado.

Como se expone en el siguiente apartado, la elección del montaje interno, una de las principales herramientas constructivas que contiene la dirección fílmica, como materia de investigación, responde a su propia importancia dentro de ese conjunto de instrumentos creativos, a su prácticamente absoluta ausencia, al contrario de la situación conceptual del montaje externo, de los estudios académicos, pero, sobre todo, a la relevancia personal que le otorgamos a la puesta en escena y puesta en imágenes, y, en definitiva, a la enunciación poética en continuidad que representa el plano–secuencia dentro de ese entramado de correspondencias fílmicas y vitales (estéticas, narrativas, semánticas, ideológicas, etc.) que hemos apuntado más arriba.

En último lugar, como consecuencia lógica de lo anteriormente expuesto, nuestra investigación teórica sobre el modo de enunciación del plano–secuencia lleva aparejada una evidente pretensión: como un espejo, el análisis en profundidad del medio fílmico conduce irremediablemente a pensar en la nueva elaboración o creación de obras. La fascinación por la lectura e interpretación de la vida se encuentra a un paso de la futura escritura de la misma. Para cumplir con solvencia, llegado el momento, esa correspondencia

especular del análisis a la creación, el primer requisito de un largo camino lo comprende el aprendizaje de las características discursivas propias de la dirección fílmica, esa profesión indeterminada a medio camino entre la técnica, el arte y los sueños.

1.2.2.- Teórica y aplicada.

La actividad profesional de dirección fílmica integra múltiples y heterogéneos procesos que requieren una reflexión constante, una permanente labor de pensamiento, cuestionamiento o reformulación de los planteamientos creativos que la componen. Ese trabajo teórico paralelo o tangencial a la elaboración textual práctica no representa un elemento accesorio o superfluo, que pueda o no emprenderse, que pueda o no existir. Aún cuando no quede constancia expresa de esa reflexión en espacios alternativos habilitados al efecto (como la exposición bibliográfica, las entrevistas especializadas o la enseñanza académica), fuera de los establecidos por las propias películas, un director de cine está obligado, para desempeñar con solvencia su función profesional, en primera instancia, y para ejercerla de forma adecuada a una idea artística y comunicativa sobre el medio fílmico, a adquirir, asumir, defender o rechazar, un gran número de postulados conceptuales (sobre planteamientos estéticos, pragmáticos, ideológicos, etc.) y a sintetizarlos convenientemente en sus textos fílmicos como estilema enunciativo o poética personal.

Por otro lado, añadir a esa actividad reflexivo–práctica llevada a cabo por los directores cinematográficos la labor de distintas áreas profesionales fílmicas exclusivamente teóricas, principalmente representadas por la crítica y el ámbito académico universitario, configuran, más que un entramado conceptual innecesario o redundante con la que enmarañar farragosamente la práctica social de la realización fílmica, una reflexión sobre la que se asienta firmemente la propia situación histórica y las pautas que esbozan el devenir futuro de los heterogéneos modos, técnicas o procesos que conforman la dirección fílmica. La aportación teórica de críticos, investigadores, profesores, estudiosos o aficionados a través de revistas especializadas, libros, cineforums, seminarios, congresos o programas académicos, resulta imprescindible para el

entendimiento y disfrute de la experiencia cinematográfica, ya se trate de trabajos exclusivamente conceptuales o propuestas que desemboquen, a su vez, en nuevas manifestaciones prácticas.

Analizar o dirigir una película demanda, por lo tanto, disponer de unas amplias competencias teóricas, integradas por el autor en sus textos fílmicos y reconocibles, en sus múltiples posibles manifestaciones, por el receptor individual de dichas obras.

Nuestro trabajo de investigación aborda uno de los aspectos discursivos de dirección fílmica más sobresalientes, a la par que menos desarrollados en el ámbito académico, donde rastrear esa forzosa y conveniente influencia teórica.

El paradigma del plano–secuencia dentro de la enunciación en continuidad ha propiciado, a lo largo de la Historia del Cine, tanto un extenso número de manifestaciones prácticas concretas en las películas, como un no menos destacado corpus de teorías, principios, axiomas, razonamientos ideológicos o esquemas operativos que han tratado de estudiar su naturaleza, conceptualizar su empleo dentro de los modos de dirección fílmica (como complemento u oposición poética al montaje externo) y plantear visiones del mundo a partir de la construcción interna o la no fragmentación que le es consustancial. Ahora bien, se trata de acercamientos puntuales, demasiado dispersos, incluso, en cierta medida, contradictorios, caóticos, y cuya parcialidad, ausencia de sistematización o de rigor científico lacran en gran medida los resultados o conclusiones extraídos de dichas aproximaciones. La importancia de completar un estudio exhaustivo del plano–secuencia, que recopile, sintetice, integre, actualice y amplie trabajos anteriores, queda remarcada por esa necesidad ineludible de adquirir un conocimiento extenso, teórico y práctico, de las herramientas básicas de construcción discursiva fílmica que estimulen la creatividad y el disfrute de la experiencia cinematográfica.

Por lo tanto, nuestra intención al proyectar un trabajo académico sobre la técnica o modo de enunciación fílmica del plano–secuencia se materializa en

dos direcciones que, como hemos visto, se encuentran estrechamente unidas, manteniendo entre ellas una relación de complementariedad.

Por un lado, la línea de investigación teórica de la continuidad en el cine, de la que se obtiene el conocimiento en sí mismo, y por otro, la vertiente orientada a la creación, a la aplicación de ese conocimiento extraído del proceso investigador a una producción textual audiovisual determinada.

Por consiguiente, el planteamiento, proceso y resultados de nuestra investigación están enfocados tanto a satisfacer, en la medida de lo posible, las demandas conceptuales de analistas o estudiosos que se desenvuelven exclusivamente en el terreno de la elaboración teórica, como a cubrir las expectativas de aprendizaje de los diversos campos profesionales, especialmente, los referidos a las áreas de dirección y en segundo término, de montaje, que representan las funciones principales de la práctica discursiva de creación fílmica y que pueden aplicar el extenso abanico poético de decisiones enunciativas que representa el plano–secuencia.

1.3.- Objetivos generales.

Se enumeran a continuación, para posteriormente desarrollar específicamente su contenido, los objetivos generales que se proponen alcanzar en esta investigación.

En primer lugar, se encuentran las metas conceptuales incluidas en el estudio de la técnica o modo de enunciación del plano–secuencia en el ámbito fílmico. Siendo la continuidad o no fragmentación el objeto material de este estudio, el objetivo global será analizar en profundidad la poética de su paradigma más representativo.

En segundo término, se encuentran una serie de objetivos que dicho estudio nos permite plantear, en torno a la metodología científica y a la forma de elaborar futuros trabajos teóricos académicos sobre otros aspectos de la

dirección cinematográfica. El objetivo general al respecto será, por lo tanto, conocer y aplicar la metodología del análisis textual como objeto formal y proponer la creación y utilización de modelos y herramientas de acuerdo a otros objetos materiales del ámbito audiovisual.

Por último, un tercer conjunto de objetivos específicos se agrupa en torno al propósito general de abrir nuevas vías de experimentación teórica y práctica en torno a la enunciación cinematográfica. Es decir, se establece el objetivo de ir más allá de los límites operativos de la propia investigación y vislumbrar, sugerir o trazar diversas líneas de creación comunicativa y artística en el convulso panorama fílmico contemporáneo.

1.4.- Estructura de la investigación.

El trabajo de investigación, de acuerdo a los planteamientos generales establecidos en esta introducción, se compone de cuatro bloques fundamentales: Estado de la cuestión y teorías previas; diseño de la investigación; análisis e interpretación de la enunciación en continuidad; y conclusiones, discusión, aportaciones y aplicaciones futuras del estudio.

En el primero de los apartados, se parte de un recorrido bibliográfico por los estudios precedentes sobre el objeto material de esta investigación, para, a continuación, definir las unidades básicas de segmentación fílmica (toma, plano, secuencia, etc.), exponer las concepciones históricas del término compuesto plano–secuencia y formular una propuesta de definición original de dicho concepto. A su vez, se distinguen las unidades denominadas toma larga y plano master, y se procede a establecer una correspondencia entre la unidad de partida y la técnica o modo de enunciación en continuidad. Finalmente, una vez instituidas estas bases terminológicas, se efectúa un estudio de las principales teorías erigidas en torno al plano–secuencia y la no fragmentación.

En el siguiente bloque de la investigación, se expone detenidamente el diseño de la misma. Se enumeran las preguntas de partida y los objetivos

específicos, se formulan las hipótesis y se fundamenta y justifica la metodología: se desarrolla el objeto formal, integrado por el análisis textual poético, se presentan determinadas herramientas concretas como la Marca Diferencial Básica y se procede a la explicación detallada del corpus, estableciendo los criterios de selección, el tamaño y la composición definitiva de la muestra.

A continuación, se realiza el análisis e interpretación de la enunciación fílmica en continuidad estructurada en áreas: se estudian las bases tecnológico–expresivas del plano–secuencia, se confronta el objeto de estudio con los Modos Históricos de Representación, se enumeran las características poéticas generales y específicas de la no fragmentación, se relaciona la misma con los textos fílmicos que la contienen, se enfrenta discursivamente el montaje interno con el montaje externo y se establece una taxonomía propia de planos–secuencia.

Por último, se recopilan y establecen las conclusiones finales del trabajo, contrastando las hipótesis y subrayando los aspectos más relevantes de la investigación, así como se procede a la discusión sobre la misma, a la formulación de hipótesis plausibles y se abren posibles líneas futuras de estudio, además de proponer aplicaciones teóricas y prácticas al estudio de la enunciación audiovisual en continuidad.

Finalizando el esquema básico de la investigación, se encuentran recogidas las fuentes bibliográficas, hemerográficas, videográficas y webgráficas empleadas en el trabajo, así como los anexos del mismo: el corpus de planos–secuencia, la plantilla de análisis de Marcas Diferenciales Básicas y el DVD con los ejemplos más representativos de la investigación.

2.

ESTADO DE LA CUESTIÓN Y TEORÍAS PREVIAS



No presentarás sin cortes largas escenas que se prolonguen indefinidamente.

V.F. Perkins

El espacio, el tiempo y el movimiento propios del cine son los tres elementos básicos de la existencia de la imagen. [...] Cada uno de los tres tiene un valor propio, inconfundible e intransferible. Y los tres están indisolublemente unidos a la imagen. No puede existir una imagen que no tenga una extensión en el espacio y una duración en el tiempo, ni puede haber una imagen dinámica que carezca de movimiento.

Carlos Staehlin

Libertad/confinamiento, dentro/fuera, continente/contenido, vacío/lleño, finito/infinito. A lo largo de los siglos, filósofos y artistas de Occidente y, de distinto modo de Oriente, han meditado acerca de la idea de límite y han operado a partir de la de encuadre y fuera de encuadre.

Dominique Villain

El mismo transcurso de tiempo es un tema eterno de gran poesía para los mortales.

Bela Balázs

2.1.- Estudios precedentes.

Quien desembarca en el universo del cine a veces se siente perdido. No quien descubre ingenuamente las películas, sea en la pantalla, en la televisión o en DVD, sino aquel a quien el deseo de reflexionar y profundizar en su placer impele a relacionarse con lo escrito, de la simple relación crítica mínimamente seria a la reflexión teórica, pasando por las declaraciones y escritos de los profesionales.

(Magny, 2005:3)

El plano–secuencia, como sucede con la mayoría de los componentes, estructuras, técnicas y procesos de la creación cinematográfica, no ha gozado de una bibliografía específica en la que poder basarse para proseguir investigaciones centradas exclusivamente en dicha materia de estudio. Apenas se encuentran referencias que aborden, con la debida extensión, rigor y exhaustividad, nuestro objeto de análisis. Ni siquiera el montaje interno (la puesta en escena y la puesta en imágenes) en su conjunto ha disfrutado de la atención merecida en los textos teóricos cinematográficos, al contrario de lo ocurrido con el montaje externo, que sí dispone de una copiosa galería de textos relevantes dedicados a explicar su naturaleza, constituyentes y funciones en el discurso audiovisual.

Sin embargo, como veremos a continuación, los artículos, epígrafes, comentarios, apuntes, citas o breves apostillas en torno al tema de la continuidad fílmica han proliferado en todo tipo de textos (revistas, manuales, ensayos, etc.) desde los comienzos mismos de la Historia del Cine. Por lo tanto, no puede afirmarse que haya sido un objeto de estudio irrelevante o insustancial para analistas, críticos o profesionales del medio, sino que todavía no ha alcanzado el nivel de sistematización científica y validación empírica que esos apuntes dispersos y heterogéneos demandan para erigirse en una teoría consistente.

Podemos enumerar una serie de razones por las que, en el seno de la teoría fílmica, se ha producido este vacío investigador y las aportaciones al campo de estudio se han generado exclusivamente desde un gran número de fuentes heterogéneas que versan sólo puntual o parcialmente sobre el plano-secuencia.

La primera causa, extrapolable a la teoría fílmica en conjunto, es la escasez, dispersión, falta de rigor e insuficiente sistematización, que han caracterizado los estudios sobre dirección cinematográfica. El aprendizaje de los procesos, modos y técnicas de realización ha estado históricamente vinculado a la práctica profesional, entre autodidacta y personalista, en detrimento de una teoría general de la dirección debidamente desarrollada que pudiera aplicarse de modo más o menos universal y ser asimilada por estudiosos ajenos a la profesión. Sin embargo, esa teoría, aglutinadora de gran cantidad de conocimientos de muy variada procedencia, está firmemente asentada, de forma implícita, posibilitando e incentivando, regulando y constriñendo, dicha práctica profesional. La reflexión sobre los constituyentes básicos de la dirección fílmica no se ha manifestado bibliográficamente de manera suficiente, pero el cine, como medio de comunicación y expresión artística de carácter industrial y competitivo, fuertemente vinculado a su contexto de producción y al devenir histórico, necesita ir generando, a la vez que obras con las que nutrir las salas de exhibición, una serie de autorreflexiones teóricas sobre dicha práctica, que la impidan detenerse o estancarse y la predispongan a innovaciones o reformulaciones futuras.

La segunda razón es el aparente consenso que existe alrededor de lo que es considerado un concepto manido, común, sencillo, plenamente establecido en el vocabulario fílmico. Cualquier persona medianamente aficionada al cine ha oído hablar, o incluso podría aventurarse a definir, lo que es un plano-secuencia. Como la mayoría de los términos de dirección cinematográfica (escala, eje, raccord, etc.) se reproduce el fenómeno de emplear un concepto del que se desconoce el significado exacto, que suele utilizarse de forma vaga e imprecisa, cuando no decididamente errónea, pero que sirve sobradamente para entenderse en determinados contextos

comunicativos. De esta manera, si afirmamos que determinado fragmento de un film está rodado por medio de un plano–secuencia, nuestro interlocutor comprenderá rápidamente qué pretendemos reseñar, cuando, seguramente, ni nuestro concepto, ni el suyo, ni el supuesto término objetivo que pueda aplicar cualquier analista, coincida en lo más mínimo.

Nos ha llamado la atención el hecho de que de los cientos de apuntes que hemos encontrado sobre el plano–secuencia, la inmensa mayoría no puedan estar más equivocados en todos los aspectos¹, hagan uso del término con una ligereza abrumadora, y, lo que resulta más negativo, hayan conseguido que no se produzca una búsqueda rigurosa y, por lo tanto, se alcance, una verdadera definición del objeto de estudio, base de cualquier análisis posterior.

Por lo tanto, la escasa bibliografía general sobre análisis de dirección cinematográfica y esa aparente unanimidad en lo que respecta al término y las principales características del plano–secuencia, son los principales causantes de la ausencia de textos exclusivos sobre esta temática de estudio, aún cuando, como se comprobará en este trabajo, el montaje en continuidad (la puesta en escena y puesta en imágenes de un film) es uno de los procedimientos poéticos fundamentales de los que se ofrecen a disposición de un enunciador audiovisual.

Como apuntábamos anteriormente, nuestra investigación se basa en otra serie de textos, que, sin afrontar en exclusiva el plano–secuencia, han dedicado artículos, apartados, epígrafes de diversa extensión, comentarios o breves apuntes a tratar la materia. Disponemos, por lo tanto, de múltiples fuentes de apoyo provenientes tanto de la teoría, por medio de las grandes corrientes de análisis (desde la semiótica al psicoanálisis, pasando por la narratología o el acercamiento exclusivamente formalista), como de la crítica, a

¹ Ha sido tarea frecuente de muchos teóricos y críticos encontrar y analizar planos–secuencias que en realidad no lo son. La experiencia en el manejo de fuentes bibliográficas fílmicas demuestra que resulta fundamental contrastar el estudio derivado con el texto fílmico que le precede, para no cometer errores y comprobar que, efectivamente, se trata de una estructura en continuidad (plano–secuencia, plano–escena, toma larga, etc.).

través de comentarios de textos, autores y corrientes en revistas especializadas o en ensayos o artículos al respecto, además de las aportaciones de la práctica fílmica, asentada en la propia reflexión profesional, recogida por directores, operadores y montadores, fundamentalmente, empleando el género de la entrevista o el diario de trabajo.

Ahora bien, este ingente acervo de textos, si bien resulta una fuente muy destacable, cuantitativa y cualitativamente, de reflexiones en torno al plano-secuencia, no satisface por sí solo las necesidades de rigor, sistematización o contraste empírico que exige una investigación como la que pretendemos llevar a cabo. Un estudio verdaderamente exhaustivo sobre el objeto, que intente aunar e integrar tan diversos contenidos, no se ha realizado hasta la fecha.

En prácticamente todos los apartados a los que debemos referirnos para agotar el objeto, no resulta posible circunscribirse de manera exclusiva a lo previamente estudiado, por adolecer de una gran discrecionalidad e inconexión, debidas a la heterogénea naturaleza que, apuntábamos, es característica de la dirección cinematográfica, y por carecer de un trabajo de verificación que pudiera darse por válido para proseguir o diseñar desde ese punto una investigación.

Nuestra primera labor, de este modo, ha consistido en recopilar, seleccionar y discriminar, por su pertinencia, relevancia o nula aportación al trabajo, todos aquellos materiales que afrontan el estudio del plano-secuencia, el montaje interno y externo y los constituyentes de las técnicas, modos y procesos de realización fílmica, para iniciar, tras la revisión, análisis e interpretación de estas fuentes, nuestro propio recorrido.

Los criterios fundamentales que hemos manejado son la pertinencia y precisión a la hora de referirse a nuestro objeto de estudio. El rigor y la sistematización de los constituyentes que componen el estudio del plano-secuencia han guiado la selección de textos que pueden apreciarse en el apartado bibliográfico que se encuentra al final de este trabajo.

A continuación, se diferencia y se jerarquiza, en aras de justificar su inclusión en este trabajo, las heterogéneas fuentes, primarias y secundarias, que se ha considerado necesario tener en cuenta para la investigación.

2.1.1.- Fuentes bibliográficas.

Por un lado, hemos indagado en las principales corrientes de análisis teórico fílmico, en busca de cobertura terminológica y armazón metodológico. Este apartado no sólo contiene obras de investigadores provenientes de diversos campos de estudio, como el Estructuralismo, la Semiótica, la Estética, la Narratología o la Historiografía Fílmica, sino que incluye los manuales, tratados, “gramáticas” o textos didácticos sobre dirección y montaje, los diccionarios, glosarios y distintos listados de conceptos fílmicos y la bibliografía técnica que fundamenta el propio cine como mecanismo tecnológico. No podemos pasar por alto esta serie de apoyos, cuando, como veremos, este componente técnico está estrechamente interrelacionado con la plasmación y evolución de los distintos periodos del plano–secuencia.

Un segundo grupo de textos lo componen las autorreflexiones con las que los creadores audiovisuales han acompañado el desarrollo de su obra o han comentado la obra ajena. Si, como veremos, no es posible hallar, tan siquiera, unas definiciones completamente válidas de plano–secuencia en toda la teoría fílmica, no resulta tampoco fácil encontrar un director que no haya manejado su propio concepto del mismo, tenga muy claro su posicionamiento al respecto (de rechazo, indiferencia, aprobación, exaltación, etc.) o haya comprendido, y actuado en consecuencia, que la dicotomía montaje interno / montaje externo se encuentra en la base misma de la construcción discursiva de la narración fílmica, y, por lo tanto, es el fundamento principal de su profesión de enunciadore audiovisuales.

Esta apreciación del plano–secuencia por parte de los propios profesionales de la dirección fílmica nos ha llegado a través de entrevistas, textos autobiográficos y escasos tratados teóricos, algo más elaborados y sistematizados, sobre su trabajo (como es el caso de Tarkovski o Wyler). Si

bien estos recursos resultan una fuente extraordinaria de interés, aprendizaje y clarificación sobre la materia (desde cuestiones sobre cómo rodar un plano–secuencia, sus dificultades logísticas, su relación con el tempo, su vinculación con la película, su implícita ideología, etc.) no pueden considerarse, en sentido estricto, investigaciones académicas con pretensiones o vocaciones científicas.

A su vez, el análisis fílmico, aunque de forma comúnmente ignorada, incluso denostada, ha disfrutado de un gran y fiel seguidor en la crítica. En cuestiones todavía no desarrolladas suficientemente a nivel teórico, como ocurre con el montaje interno, la labor de revistas especializadas o de conjuntos de artículos de carácter no académico o científico, ofrecen una aportación nada desdeñable a la hora de adentrarse por estos ignotos vericuetos.

Como nuestro principal objetivo consiste en desentrañar en toda su magnitud el plano–secuencia, estos testimonios son de incalculable valor, y no hemos creído oportuno dejarlos de lado a la hora de iniciar nuestro camino. Eso sí, hemos tenido en cuenta y así será apreciado en el trabajo, que muchas citas autobiográficas, opiniones o anécdotas deben entenderse más como aportaciones con las que completar el discurso a nivel formal, o como intuiciones que operan a modo de guía analítica, que certezas irrefutables con las que establecer axiomas o proposiciones teóricas de cualquier índole.

2.1.2.- Otras fuentes.

Además de las fuentes bibliográficas preexistentes, se manejan en esta investigación otra serie de materiales no convencionales que aportan otro tipo de conocimiento a la misma.

Por una parte, se encuentran las fuentes videográficas secundarias, es decir, aquellas que no son los objetos textuales mismos del análisis o fuentes primarias. Se han visionado documentales, *Making Offs* y entrevistas audiovisuales que han añadido abundante información al proyecto. Al igual que con las fuentes bibliográficas más cercanas a la opinión o al comentario

personal, su relevancia hay que entenderla como herramientas de apoyo, no como textos de carácter científico. No hay que olvidar, por ejemplo, que el *Making Off* es un formato con un marcado carácter promocional o comercial que tiende a magnificar las cualidades intrínsecas del producto al que acompaña y complementa.

Por otro lado, se han utilizado diversas fuentes hipermedia o webgráficas con diversas funciones. En primer lugar, un importante número de páginas web especializadas y CD-Roms recopilatorios, en el sentido de soportes difusores de contenidos teóricos análogos a la letra impresa, se han consultado siguiendo las directrices de las fuentes bibliográficas más destacadas, otorgándoles el mismo status científico. En segundo lugar, un conjunto de fuentes híbridas como blogs, páginas de aficionados al cine u otros contenidos no académicos o profesionales, se han revisado en el mismo sentido que los materiales audiovisuales o los textos menos científicos, es decir, entendiendo sus innegables aportaciones pero delimitando claramente su función según su nivel de exhaustividad, pertinencia o sistematicidad teórica.

Creemos, por lo apuntado hasta el momento, que resulta pertinente realizar un estudio de investigación en profundidad del plano–secuencia, que recoja este heterogéneo y disperso bagaje y establezca un primer acercamiento sistemático y riguroso a la materia. Una aproximación, que, en primer término, valga para que futuros investigadores aborden con una base sólida los múltiples aspectos que pueden derivarse de este trabajo, y, en segundo lugar, sirva para aportar una breve y modesta contribución a la imperiosa necesidad de estudiar exhaustivamente los procesos, modos y técnicas generales de dirección cinematográfica o realización audiovisual.

2.2.- Definiciones de las unidades de segmentación fílmica.

La primera frase del libro: El vocabulario del cineasta (o del analista de films) refleja de manera significativa su modo de pensar el cine.

(Burch, 1998:13)

Se plantea, como cuestión previa ineludible de cara al posterior análisis textual, fijar rigurosamente los conceptos de base que vamos a manejar en una formulación propia de la continuidad fílmica, dispuesta a concretarse, como hemos señalado en los objetivos generales de esta investigación, en una definición original, plenamente satisfactoria desde el punto de vista de la enunciación cinematográfica, del término compuesto plano–secuencia.

La terminología fílmica se ha caracterizado desde sus inicios, a pesar de las frecuentes tentativas, por parte de la industria, los creadores y los investigadores de establecer unas definiciones estándar que fueran acatadas universalmente, por la disparidad, ambigüedad e imprecisión de dicha jerga profesional. Como señalaba Riccioto Canudo en 1922, la confusión reina, allí donde la definición de las palabras-ideas no se ha afianzado aún. Reclamar un sistema de vocablos específicamente cinematográfico debe ser el punto de partida de cualquier investigación que se precie.

Centrándonos en las subdivisiones o fragmentos codificados en los que puede fraccionarse una película, las denominadas unidades de segmentación fílmica, a las que remiten, en primer lugar, los dos componentes referidos en este estudio, el plano y la secuencia, se comprueba que esa divergencia o falta de univocidad conceptual queda acentuada, en primer término, por la lectura particular del vocabulario cinematográfico que efectúa cada una de las áreas de la creación profesional de películas de ficción. El concepto de plano, por ejemplo, paradigma de la polisemia fílmica, adquiere un significado diferente según el proceso de producción temporal (preproducción, producción o postproducción) en curso y el equipo técnico (guionistas, productores, operadores, etc.) o artístico (intérpretes, principalmente) que lo emplee. Un

director de producción que confecciona las líneas maestras de un plan de rodaje; un director que está convirtiendo a imágenes un guión literario o un operador de equipos de postproducción que está ultimando una composición digital, manejan su propia versión operativa de la unidad denominada plano.

Resulta, por lo tanto, como hemos señalado, condición apriorística obligatoria fundamentar y definir estrictamente los términos sobre los cuales vamos a sustentar un estudio de la enunciación en continuidad.

Nuestra investigación del plano–secuencia, como veremos en los planteamientos teóricos del análisis, está enfocada desde la Poética, es decir, desde la construcción de dichas unidades discursivas de enunciación cinematográfica. Esto implica, además de subordinar a esa Poética otros acercamientos, igualmente válidos pero no pertinentes o directamente integrados en nuestra investigación (los requerimientos industriales, por ejemplo, nos servirán para entender la proliferación de planos–secuencia en el cine de serie B norteamericano), especificar rotundamente en qué momento del largo y complicado proceso fílmico nos estamos fijando para elaborar nuestro estudio. Ese momento seleccionado dentro de la línea cronológica de la creación de una película no puede ser otro que el del texto acabado, la obra concluida, la película visionable, el ámbito de recepción de la experiencia cinematográfica donde construcción y análisis se encuentran más estrechamente vinculados.

Por consiguiente, dentro del ámbito profesional de la enunciación fílmica, la terminología defendida en esta investigación vendrá precisada por las expresiones que se emplean durante la fase de postproducción de un film (englobando las tareas de montaje y tratamiento de efectos y retoques finales propiamente dichos), que son las más interrelacionadas con el resultado final que observa el analista textual, y con las definiciones, que, siguiendo este proceso a la inversa, de la obra a sus receptores, se han establecido descriptiva, académica e incluso normativamente, desde distintos ámbitos ajenos (como la Teoría o la Crítica) en detrimento de la práctica profesional en sentido estricto, ya que estas áreas complementarias han privilegiado más la

investigación de las películas terminadas, sin la perentoria predisposición de los creadores del cine a mirar exclusivamente al futuro, hacia las obras por construir, desentendiéndose de lo realizado en el pasado.

Por otro lado, como puede observarse en la copiosa bibliografía que aborda la materia, se constata una predisposición a situar las unidades de segmentación fílmica dentro de los apartados referidos al estudio del espacio o tiempo del film, cuando estas dos categorías son posteriores a la propia existencia de esas unidades o segmentos teóricos en los que se divide una película para poder ser producida (debido a la complejidad artística e industrial que ostenta) y para poder ser estudiada (como texto fraccionable en partes bien definidas que permiten o al menos facilitan el análisis). Sin duda, un plano o una secuencia se caracterizan por sus parámetros espaciales y temporales dentro del espacio-tiempo global de un texto determinado, pero al no ofrecer una definición anterior de ellos mismos e incluirlos directamente en estudios relativos al mencionado espacio (junto con definiciones de marco, cuadro, campo, etc.) o en epígrafes dedicados al tiempo (junto con definiciones de duración, tempo, ritmo, etc.) numerosos autores están incurriendo en un error, bien es cierto que más de método o de forma que de fondo, que conduce a la confusión terminológica y a dificultar irremisiblemente el estudio. El espacio y el tiempo son conformantes de las unidades en las que se decide segmentar un film (y así, a la inversa, se analiza el espacio y el tiempo del plano-secuencia), pero, primero, habrá que definir dichas unidades estructurales básicas (espacio-temporales, sin establecer una distinción todavía que permita una investigación por partes) para luego ir adentrándose paulatinamente en esas dos coordenadas fundamentales del contenido y el discurso audiovisual por separado. Lo contrario induce al extendido error de situar dichas unidades en uno de los dos ámbitos ignorando de esa manera, inmerecidamente, al otro.

Como último apunte previo, debe advertirse que constatamos y defendemos (es más, fundamentamos gran parte de esta investigación en este supuesto) que las distintas definiciones que componen las unidades de segmentación fílmica son de naturaleza, sobre todo, relacional. Es decir, pertenecen a un conjunto de términos que se complementan semánticamente

unos a otros (son divisiones y subdivisiones de unidades más grandes), por lo que, como demuestran los estudios precedentes, la gran disparidad de definiciones que encontramos se debe, más que a criterios heterogéneos en cuanto a la significación del término en sí (como ocurre, no obstante, en autores como Jean Mitry), al desplazamiento de significados idénticos en la cadena (por ejemplo, lo que unos estudiosos denominan secuencia, para otros representa una escena) y a la mezcolanza y préstamo difuso de acepciones o matices compartidos a los que se ve avocado el analista al formular los términos por separado sin integrarlos en un sistema estructurado.

Para esta investigación, en definitiva, resulta no sólo pertinente, sino primordial, establecer esa segmentación relacional que conduzca a la obtención fundamentada de un concepto original de plano–secuencia sobre la que sustentar una teoría poética de la enunciación en continuidad y, para ello, se plantea la imperiosa tarea de formular definiciones propias, tras contemplar convenientemente las concepciones históricas al respecto, de cinco términos correspondientes a ese complejo sistema no lineal de unidades de segmentación fílmica, que interrelaciona tres áreas: proceso, contenido y discurso:

Toma (<i>Take</i>)	Proceso
Capa (<i>Layer</i>)	
Plano (<i>Shot</i>)	Discurso
Escena (<i>Scene</i>)	
Secuencia (<i>Sequence</i>)	Contenido

Respecto al trabajo de otros investigadores, puede echarse en falta la unidad denominada fotograma (*Frame*). Su no inclusión en este trabajo se sustenta, coherentemente con las pretensiones expuestas y las reglas estipuladas hasta el momento, en que su importancia o relevancia de cara a la construcción y análisis de un film es prácticamente nula (sólo influirá en la decisión de un montador o director de afinar en la duración de un plano, por citar uno de los escasos momentos reales donde se percibe su existencia), “ya

que el fotograma (frame en tv) no tiene movimiento" (Castillo, 2000:11), siendo este el principal parámetro que define el cinematógrafo, no puede concederse el estatuto de unidad de segmentación válida para la construcción y el análisis fílmicos a lo que sólo es una imagen fija y material, que es registrada y proyectada a 24 por segundo (25/30 en televisión PAL o NTSC), que sirve en cuanto soporte, que unido a una cadena articulada de ellas conforma segmentos verdaderamente pertinentes,

El film (en sentido material: la película) es, desde luego, una colección de instantáneas, pero la utilización normal de ese film, la proyección, anula todas esas instantáneas, todos esos fotogramas, en favor de una sola imagen, en movimiento. El cine es, pues, por su mismo dispositivo, una negación de la técnica de la instantánea, del instante representativo. El instante sólo se produce en él según el modo de lo vivido, incesantemente rodeado de otros instantes.

(Aumont, 1992:247)

2.2.1.- Toma.

Respecto a la toma, también denominada plano de registro², existe mayor consenso en las cualidades integrantes fundamentales de su definición que en otras unidades, como veremos a continuación. Son pocos los autores que confunden sus contornos con los de otros elementos de segmentación de una película, y al contrario de lo que hemos estipulado en el estudio de las unidades siguientes, donde los fallos y las imprecisiones nos ayudan a encontrar y alcanzar una definición satisfactoria, no vamos a darles cabida en este epígrafe.

² Suele considerarse que una toma equivale terminológicamente a un plano de registro o rodaje, lo que, si bien es un sinónimo fuertemente arraigado en el vocabulario de la práctica profesional y resulta difícil combatirlo, no resulta riguroso ni conveniente en estudios teóricos, por restar relevancia a la palabra toma (al buscarle un término análogo) y cargar aun más de competencias a la ya de por sí pluriempleada definición de plano. Evitaremos, por lo tanto, estas dos últimas denominaciones.

En primer lugar, *“es un término que se aplica para designar la captación de imágenes por un medio técnico”* (Fernández Díez / Martínez Abadía, 1999:29), es decir, el *“registro de las imágenes durante un rodaje”* (Magny, 2005:93), o bien, matizando este punto, *“un solo registro”* (Dancyger, 1999:366).

Por lo tanto, la toma no es propiamente una unidad en la que segmentar un texto fílmico acabado, sino una unidad perteneciente a la fase de grabación o rodaje, donde ejerce una función material, mecánica o de registro físico. Su empleo o permanencia en fases anteriores (donde ni siquiera se contempla su existencia) o posteriores (donde su empleo y catalogación resulta trascendental) del proceso de creación y análisis de una película se producirá bajo otras denominaciones.

El primero de los puntos no ofrece discusión alguna: el concepto se adscribe y limita, en su propia naturaleza, a la fase de rodaje. El segundo de los aspectos, su materialidad o registro físico, induce más al debate. Algunos autores apuntan que no implica, necesariamente, que en una toma deba producirse grabación de la misma para que pueda definirse como dicha toma, así, *“Pueden hacerse tomas de prueba en vídeo o cine sin registrarlas (tomas mecánicas) o transmitir imágenes sin haberlas grabado previamente (vídeo en circuito cerrado o televisión en directo). En otros casos, la finalidad de la toma es ser registrada sobre un soporte, película cinematográfica o cinta de vídeo”* (Fernández Díez / Martínez Abadía, 1999:30).

Sin embargo, si nos circunscribimos a la toma cinematográfica³ desde la perspectiva de la realización, resulta imprescindible considerar el registro en un soporte material como parte necesaria de la función que desempeña, como herramienta de trabajo, como elemento relevante, y, sobre todo, como eslabón transformable dentro del sistema de unidades en que puede segmentarse un film (si no se registra, una toma no puede llegar a convertirse en un plano de

³ Por cinematográfico, hay que recordar, no entendemos exclusivamente el soporte fotoquímico, sino un modo de producción, distribución y exhibición de películas de manera convencional (rodaje estándar, comercialización en salas...) que incluye, tanto el propio soporte fílmico, como el videográfico analógico y digital.

montaje, que no puede formar parte de cadena secuencial alguna), por lo que su materialidad resulta condición *sine qua non*. La prueba virtual equivalente a una toma pero sin registrar que sucede a menudo en los rodajes, por ejemplo, los ensayos de movimientos de cámara y de desplazamientos de los actores, no consideramos que puedan denominarse planos de registro o tomas, si no llegan a materializarse en un soporte. Denominarlos así solo conllevaría una confusión manifiesta en no pocos integrantes del equipo de rodaje y sería fuente de múltiples discusiones y malentendidos posteriores durante el montaje (¿Dónde está la toma que dimos por válida, o se trataba de un ensayo?): *“Por eso, cuando se habla de toma en un filme o en un programa de televisión se hace referencia al aspecto puramente físico de la unidad espacio-temporal.”* (Bedoya / León Frías, 2003:20).

A pesar de este aspecto, la toma ininterrumpida de las cámaras de seguridad o de la difusión televisiva en directo, que necesitan de un ojo a tiempo real para visionar el material debido al no necesario registro de las grabaciones, es un concepto teórico que no deja de tener su atractivo conceptual, aunque escapa a los márgenes estipulados para esta investigación.

Una vez constatado este punto de partida, su función de registro físico durante la fase operativa de rodaje de un film, debe concretarse la definición de toma.

Aunque no se haya definido todavía, se comprueba su estrecha relación con la unidad denomina plano, que la precede y sucede en existencia (en el guión técnico, como planificación, y en el montaje como cadena de unidades sucesivas o yuxtapuestas), *“Cada vez que se rueda o se graba un plano, éste recibe el nombre de «toma». Pero un plano puede tener que repetirse una serie de veces antes de que salga perfecto, de manera que cada vez que se realiza se le da un número de toma.”* (Thompson, 2001:14). Si se hace hincapié en este último proceso, el de montaje, o si se establece la relación con la preproducción que engloba el guión literario y el técnico, se tiene que, *“En el rodaje, el plano es una entidad virtual que se materializa con la toma. Lo*

normal es que haya varias tomas de cada plano previsto.” (Sánchez-Escalonilla, 2003:240).

Además de esa vinculación estrecha con el plano (es más, esa pertenencia absoluta, equivalencia o identidad con dicha unidad salvando las distancias en el proceso), el autor introduce una idea fundamental en el concepto de toma, la reiteración o repetición, es decir, la naturaleza de herramienta, de proceso, de unidad operativa que ostenta la toma. Esta es, por lo tanto, cada una de las distintas variaciones numeradas de un objetivo artístico o comunicativo concreto a cumplimentar (por ejemplo, un travelling de retroceso sin balbuceos o aspavientos temblorosos del dispositivo) y su función ejercida, por consiguiente, es la de instrumento completo en sí mismo, ya que todos los registros, con la limitación temporal que veremos a continuación, son tomas de un mismo plano (virtual), pero no todas estas tomas se convertirán en planos (de montaje). En el mismo sentido, de repetición de un mismo patrón ideal, matiza Sánchez Noriega que la toma es,

Cada una de las veces que se rueda un mismo plano, a veces con leves modificaciones en la interpretación, los movimientos de los personajes o algún otro elemento.

(Sánchez Noriega, 2005:721)

O formulado en términos negativos, atendiendo más a los fallos que a los elementos poéticos añadidos, *“En rodaje es el número de veces que se repite un plano, ya sea por errores técnicos o artísticos, con el fin de lograr una buena realización de la película.”* (Ortiz / Joya / Londoño / Carlosama, 2000:196-197).

Otros autores manifiestan su preferencia por esta cualidad instrumental heterogénea de la unidad descrita, siempre vinculándola con el plano: la toma es, de este modo, la *“grabación individual de un plano”* (Reisz / Millar, 2003:376); *“Se llama así el material impresionado en una de las varias veces que por lo general se rueda cada plano”* (Lindgren, 1954:231); *“Elemento del rodaje cinematográfico. A menudo las tomas se ruedan varias veces y se elige*

la mejor” (Spencer, 1979:785); *“Dícese del material impresionado en una de las varias veces que por lo general se rueda cada plano, en cinematografía”* (De Madariaga, 1994:158) o, expresando muy gráficamente la intencionalidad y expectativa en cuanto a la consecución de unos determinados resultados que implica la existencia misma de una nueva de estas unidades de rodaje, *“Llamamos toma a la repetición de la filmación de un plano, un plano es repetido tantas veces como el director considere oportuno hasta obtener aquella toma que reúna las condiciones deseadas.”* (Del Val del Río, 2002:74).

Por último, queda definir su propio margen o límite como unidad o herramienta fundamental de rodaje, es decir, su temporalidad como función de grabación o registro en sentido físico. Qué comprende durativamente, y, por lo tanto, qué puede considerarse, una toma. Este parámetro ha sido la base conceptual de buena parte de las definiciones de toma que pueden rastrearse en las fuentes bibliográficas. Toma es, *“Todo lo que se incluye durante el proceso que va desde «luz, cámara, acción», hasta «corten». La toma remite a toda la película y material de sonido utilizado ininterrumpidamente desde la puesta en marcha de la cámara hasta su detención.”* (Sánchez-Escalonilla, 2003:240).

Sobre la idea de estos márgenes durativos comprendidos entre la puesta en funcionamiento y posterior detención del aparato de captación y registro, no se encuentran discrepancias con otros autores. La toma comprende la acción y la temporalidad o límite en metros o cinta de la misma, *“es la parte de la acción filmada entre dos paradas consecutivas de la cámara.”* (Castillo, 2000:11), es decir,

Hecho material de filmar unas vistas o grabar unos sonidos; también recibe tal denominación el metraje de película comprendido entre el arranque y el paro de la cámara. Se trata, pues, de un concepto físico, mientras que el plano es un concepto narrativo.

(Romaguera i Ramió, 1991:150)

[...] es la unidad física o el segmento básico de la filmación, grabación o transmisión televisiva en directo, que corresponde al tiro ininterrumpido de una cámara [...]

(Bedoya / León Frías, 2003:19-20)

La toma es la unidad base del lenguaje cinematográfico. Es una continuidad de imágenes cinematográficas obtenidas sin interrupción por la cámara cinematográfica.

(Feldman, 2002:162)

Imagen o imágenes impresionadas por la cámara desde que se inicia su funcionamiento hasta que éste queda cortado, sea real o aparentemente.

(Lindgren, 1954:229)

Partiendo de estas consideraciones particulares, es el momento de formular una definición original del término que resulte válida para esta investigación.

TOMA

Unidad de registro físico o material ininterrumpido durante el proceso técnico de captación audiovisual.

En esta definición se señala, en primer lugar, el carácter de unidad de la toma, es decir, su pertinencia como elemento de creación y análisis estandarizado de la producción o dirección cinematográfica.

A su vez, se apunta la necesidad de un soporte de registro, fotoquímico o videográfico (tanto analógico, como digital) para la consideración archivística del material físico y relacional de la toma (al poder convertirse durante el posterior proceso selectivo en plano de montaje).

De acuerdo a este último punto, se destaca su existencia (única) en la fase de captación audiovisual (rodaje o grabación de imágenes y/o sonidos) por

medio de un dispositivo técnico, una cámara (puesta en imágenes), lo que presupone, además de dicha necesidad tecnológica, la presencia de unos elementos reales (puesta en escena) a registrar. También debe recalcarse que si bien otras unidades son de carácter estrictamente visual o audiovisual, la toma, como acabamos de ver, puede captar exclusivamente elementos sonoros, lo que se denomina toma de sonido, integrable en una mezcla audio, pero no equiparable, por lo tanto, a posibles planos como unidad de imagen.

Por último, se definen sus límites como unidad, al subrayar su naturaleza ininterrumpida, o expresado en términos opuestos, sus márgenes establecidos: el arranque y detención del dispositivo de registro.

No se ha incluido en la definición su usual carácter repetitivo en la consecución de un ideal de plano virtual o diseñado a priori. Es decir, su empleo como herramienta de perfeccionamiento de una unidad previa. Una toma o registro mecánico consiste en cada una de las muestras materiales producidas a partir de esa proyección ideal, pero esto no implica necesariamente su multiplicidad. Precisamente, el motivo de exclusión de este rasgo es que, aunque habitual, a nivel de definición teórica no deja de ser un matiz contingente, que puede o no encontrarse, por ejemplo, en el momento en que puede rodarse o grabarse un plano concreto empleando una toma única, lo que ha devenido en determinados contextos creativos e industriales una auténtica técnica de producción-realización, con fines económicos, al abaratar el coste en metraje o cinta del material empleado o con motivaciones artísticas, al buscar la interpretación del actor más espontánea, natural y definitiva al disponer sólo de una oportunidad de por plano.

Aunque desarrollaremos más profusamente estas ideas al hablar del plano, hay que esbozar brevemente las diferencias iniciales que se encuentran ya inscritas en la propia toma.

La toma es el espacio-tiempo comprendido desde que el medio técnico de captación se pone en funcionamiento hasta que se detiene, por lo que parte del material (claqueta, últimas indicaciones del director, etc.) no detenta

funciones poéticas posteriores de cara al montaje del film, sino meramente operativas o prácticas (como por ejemplo las colas de edición). Aunque se puedan equiparar a nivel teórico, lo normal es que la duración de la toma de rodaje sea siempre mayor a la duración del plano de montaje ($DT > DP$), siendo rara vez iguales ($DT = DP$) por las razones argumentadas, pero pudiéndose presentar el aparentemente imposible texto donde el tiempo del plano de montaje supere a la toma de rodaje ($DT < DP$) siempre y cuando las alteraciones temporales del plano se produzcan en la fase de montaje y composición del film, por ejemplo, con efectos de cámara lenta, que dilatan el tiempo, o con congelados de fotograma o frame. Si se realizaran estos mismos efectos en la fase de captación de imagen real, la toma también variaría su duración, lo que no la alejaría demasiado del tiempo final del plano de montaje.

Sin embargo, la relación más interesante, por novedosa y conflictiva, entre la toma y el plano, que analizaremos a continuación, se produce al introducir la definición de una nueva unidad en juego, el todavía poco avalado y extendido concepto de capa audiovisual.

2.2.2.- Capa.

Si respecto a las otras unidades básicas estudiadas en esta investigación se ha erigido una producción bibliográfica teórica realmente copiosa, a la hora de definir la expresión de capa (*layer*) no se encuentran fuentes no provenientes de la práctica profesional aplicada (manuales de equipos o programas de edición y composición, por ejemplo) dispuestas a abordar el fenómeno desde una perspectiva eminentemente conceptual.

El hecho de que el manejo extendido de capas en las producciones audiovisuales sea relativamente reciente, al haberse introducido e impuesto como una de las últimas novedades incluidas en la revolución tecnológica que ha supuesto la cultura digital, resulta la causa principal de su nula presencia en los vocabularios fílmicos. Esta omisión, como ha sucedido con la mayoría de los términos adoptados por el cine (la accidentada historia de una noción capital como es la de plano resulta un ejemplo paradigmático de esta lenta

absorción terminológica), se irá remediando, y es cuestión de tiempo su necesaria inclusión en diccionarios y ensayos de cine, pero esta situación pone de manifiesto el desfase existente entre la realidad permanentemente mutable de la práctica profesional y el estanco o paralizado estudio teórico de los fenómenos que se dan y suceden vertiginosamente en ella.

Con la irrupción de la gran cantidad de elementos transformadores en todas y cada una de las áreas de producción de un film que implica la tecnología digital, desde el empleo del soporte vídeo de Alta Definición a la edición no lineal, pasando por el tratamiento correctivo de la imagen en postproducción o el desarrollo de herramientas de visualización apriorísticas al rodaje (los *previz*), debido a la estrecha vinculación entre dicha tecnología y la creatividad que ha definido la comunicación cinematográfica desde sus orígenes, resulta evidente pensar que a nuevas herramientas técnicas le corresponden nuevos códigos, nuevas poéticas, nuevas unidades.

El carácter híbrido, profundamente heterogéneo e intertextual de las sustancias expresivas utilizadas en las películas contemporáneas es la clave para entender esta nueva unidad de segmentación fílmica.

Bien es verdad que el código de los signos empleados en el vídeo es un código híbrido, heterogéneo, que toma prestado su valor de significación de otros códigos, de otros medios.

(Soler, 2000:43)

El texto fílmico ya no se limita a la captación de imágenes y sonidos en la fase de rodaje o grabación, y, en menor medida, a la fase de finalización con el añadido de mezclas sonoras, títulos de crédito, etc., para disponer de materiales expresivos con los que construir relatos de ficción. La imagen de síntesis (no proveniente de referentes reales), los fragmentos infográficos (el diseño digital de caracteres), además de las sustancias tradicionales, pero bajo una perspectiva no unitaria (se recortan elementos de una toma, se filtran sonidos, etc.) y sobre todo, la composición simultánea o vertical de dichos materiales en un mismo encuadre, por su naturaleza física heterogénea,

necesitan una unidad contenedor con la que poder operar a nivel práctico y analizar a nivel teórico. Esa unidad se ha definido, subrayando la importancia de esas composiciones en su conjunto, bajo el término general de capa.

CAPA

Unidad técnico–expresiva básica que integra una composición audiovisual de orden superior.

La capa conforma una unidad, porque pueden delimitarse sus contornos como sustancia expresiva y de esa manera ser discriminada, tratada, transformada, archivada e integrada en una unidad superior. Los programas de tratamiento de imágenes y los de edición y postproducción de vídeo hacen tiempo que emplean el término capa para referirse a los distintos conformantes de un determinado trabajo audiovisual sincrónico.

Se trata de una unidad básica, porque no puede subdividirse en elementos inferiores, al menos sin que estos dejen de estructurarse de forma plena y, por lo tanto, resultar pertinentes más allá del mero proceso de construcción. Por ejemplo, una capa de texto formada por una frase infográfica, conforma una única unidad básica, que, si bien puede descomponerse en palabras (y aún estas en caracteres aislados) no integran por sí solas la sustancia completa a tratar como un todo coherente y cerrado.

Cada capa, como unidad básica general, se define, a su vez, por el elemento o sustancia técnico–expresiva que lo compone. Como hemos apuntado, esa materia prima es de naturaleza heterogénea (lo que provoca la necesidad de que exista un término contenedor para sistematizarlas) y en su propia diversidad, y posterior integración en unidades superiores, está su propia razón de ser.

Podemos distinguirlas, a grandes rasgos, en dos grupos diferenciados, siempre advirtiéndole que su propia naturaleza híbrida genera que existan áreas de confluencia entre ambos tipos:

- Capas de elementos o sustancias expresivas reales.
- Capas de elementos o sustancias expresivas virtuales.

Las primeras incluyen las imágenes y las materias sonoras captadas y registradas por métodos o procedimientos mecánicos y electrónicos tradicionales. Es decir, la toma visual y la toma sonora. Como indica Joël Magny, la toma de imágenes reales es el *“registro de imágenes con decorados y actores reales por oposición a las imágenes de animación o síntesis.”* (Magny, 2005:93). Por lo tanto, estos elementos se definen por su referente, real, existente, ya sea reproducido con las mínimas intervenciones creativas, ya sea inventado (pero con materia recogida o transformada de lo real) al ser puesto en escena. La unidad toma, según la definición que hemos establecido anteriormente, conforma la unidad capa si es interrelacionada, en su totalidad o, lo que resulta más frecuente, una parte seleccionada de ella (un personaje rodado frente a un *Chroma Key*, por ejemplo), con otros elementos (otras tomas o sustancias del segundo grupo) y entre ellos conforman un sistema o composición integrada en una unidad de orden superior, como veremos más abajo.

Las segundas, más heterogéneas, incluyen todos aquellos elementos no reproducidos o transformados a partir de referentes sacados o tomados de la realidad, sino que han sido creados por medios estrictamente digitales. Incluyen la imagen de síntesis en sus múltiples variantes (hiperrealista, no figurativa, animación, etc.), la infografía y los elementos sonoros no naturales. Cada una de estas sustancias implica la existencia de una capa, que puede interrelacionarse con otras de su condición o del mismo grupo o de referente real.

No hay que confundir la naturaleza de dichos elementos o sustancias con el tratamiento codificado de las mismas, a la hora de diferenciar entre lo analógico y lo digital. Las tomas visuales y sonoras de lo real, implican un referente analógico, natural, pero su tratamiento, su codificación puede ser tanto analógica como digital, si se capta y registra el objeto por medios mecánicos tradicionales (y el soporte es fotoquímico o videográfico analógico)

o si por el contrario se emplean equipos digitales de codificación binaria (con soportes como los discos duros, por ejemplo) para reproducir lo real. A su vez, los elementos virtuales, cuya existencia es necesariamente digital (aunque algunos de sus microcomponentes puedan haber sido extraídos de lo real), pueden recibir un tratamiento acorde con dicha naturaleza digital o pueden acabar registrados en un soporte convencional como el celuloide y allí sufrir modificaciones de carácter analógico (lo que cada vez resulta menos frecuente).

La última parte de la definición propuesta, la que resalta la existencia de una composición audiovisual de orden superior donde se integran las distintas capas, representa la noción principal de la misma. Como hemos señalado anteriormente, el propio término de capa implica algo incompleto, que forma necesariamente parte de un sistema superior. Siguiendo la visión relacional que hemos establecido para esta parte de la investigación sobre las unidades de segmentación fílmica, la capa sólo tiene sentido, más allá de la práctica profesional de creación de las mismas, si se presenta como un componente de una unidad más amplia en el texto audiovisual, cumpliendo la condición de que este sistema sea simultáneo, sincrónico, conformando lo que se denomina una composición temporal vertical o interna, es decir, que pertenezcan las mencionadas capas a la misma exacta unidad superior.

Si se detiene la reproducción, por consiguiente, en un punto o momento temporal exacto, un fotograma, de una de esas unidades superiores (comúnmente, como veremos, el plano) se podrán analizar distintas capas situadas sincrónicamente, verticalmente, unas encima de otras compartiendo, además de la duración, el espacio de esa unidad superior.

Las capas lo son, por lo tanto, en relación a otras capas y la existencia de una presupone la coexistencia con las demás. En las unidades audiovisuales, aún imaginando una única capa de composición, el encuadre (fondo, lienzo, campo, etc.) cumpliría las funciones de segunda capa. Así mismo, como hemos apuntado, desde la práctica profesional (no desde el receptor del texto audiovisual definitivo) una única capa puede estar compuesta

por distintos elementos creados (una sombra atmosférica realizada con un software determinado, un movimiento con otro programa, etc.). Ya se advierten aquí las enormes posibilidades, sin entrar en la concatenación horizontal o de montaje externo, que esta composición de capas puede llegar a alcanzar de cara a la enunciación fílmica en continuidad.

Debe reiterarse, para finalizar, que, si hasta hace pocas décadas, exceptuando algún ejemplo aislado⁴, una toma daba lugar, como veremos más detenidamente, a un plano o varios planos, si de una misma toma se aprovechaban diversos fragmentos en el proceso de edición o montaje, con la implantación de los mencionados nuevos procedimientos tecnológicos de composición digital, x número de tomas también pueden constituir un único plano (de montaje), con las implicaciones creativas (potenciación de elementos constructivos concretos) y operativas (eliminación de errores parciales) que dicho sistema conlleva. Es decir, las tomas, como elementos reales o captados / registrados que conforman una capa, pueden integrarse con otras tomas (además de sustancias virtuales, como apuntábamos) para la obtención de una sola unidad de segmentación de orden superior. El ejemplo paradigmático resulta cuando se eligen los fragmentos considerados oportunos de cada toma captada respecto a la actuación de los intérpretes. Así, de un registro de rodaje de dos personajes dialogando, se ruedan x número de tomas. Se selecciona al Actor A de la toma 3, al Actor B de la toma 5 y se recompone el plano original en una composición vertical en postproducción.

2.2.3.- Plano.

Considerado como «unidad mínima» (Mitry) o «taxema fílmico» (Metz) la noción de plano ha sido siempre conflictiva.

(Zunzunegui, 1995:158)

⁴ Películas que ofrecían trucajes o efectos especiales por medio de sobreimpresiones por rudimentarios Chroma Key, copiado óptico o retroproyección.

Los términos escena, plano y secuencia son a veces malinterpretados.

(Mascelli, 1998:17)

El plano es la unidad central, nuclear, del discurso cinematográfico, como demuestra el hecho de que desde cualquier perspectiva de estudio no específica del medio fílmico (la semiología, la retórica, etc.) o exclusivas de él (la producción, la técnica audiovisual, etc.) se ha intentado ofrecer una definición del mismo de acuerdo a las pretensiones particulares de cada disciplina.

Aún es más, dentro de la construcción enunciativa del film, la noción de plano ha servido de término comodín para definir una gran serie de parámetros directamente interrelacionados pero completamente distintos entre sí. No se trata de imponer un criterio semántico sobre los demás, porque con la unidad plano pueden denominarse, sin problemas de comunicación, varios elementos a la vez, siempre y cuando tengamos presente (como hemos planteado al negarle la equivalencia absoluta con la toma) que resulta aconsejable, a la hora de establecer un vocabulario operativo y riguroso, aligerarle de carga significativa en cuanto sea posible, ya que ese carácter polisémico le viene atribuido inevitablemente por las divergentes perspectivas de estudio y por su aparición y transformación en distintos momentos dentro de las fases o procesos de construcción y análisis de un film. Sin olvidar, tampoco, que su propia naturaleza empírica dificulta su adscripción irrefutable a una definición eminentemente teórica.

Por todas estas razones –ambigüedad en el sentido mismo de la palabra, dificultades teóricas ligadas a todo desglose de un filme en unidades más pequeñas- la voz plano debe emplearse con precaución y evitarla siempre que sea posible. Como mínimo, se debe ser consciente al emplearla de lo que abarca y de lo que oculta.

(Aumont / Bergala / Marie / Vernet, 2002:43)

En primer lugar, la denominación plano no nace con el medio fílmico, sino que proviene de otros ámbitos creativos precedentes. En los terrenos pictórico y teatral, la palabra plano llevaba mucho tiempo designando cada una de las superficies planas perpendiculares a la dirección de la mirada y que representan las profundidades, los alejamientos en una escena real o figurada en perspectiva. Este primitivo significado será el germen del empleado en el cine (como esas superficies planas, pero articuladas por separado, montadas, no situadas en cascada de profundidad), y aún así, como veremos en varios bloques de esta investigación (cuando hablemos de la profundidad de campo, por ejemplo) se ha seguido manteniendo como sinónimo de término espacial (primer término, segundo, fondo, etc.), la idea de plano como superficie perpendicular al eje z de la imagen, lo que, de partida, olvida la componente organizativa temporal del mismo. De ese primitivo significado pasó, por extensión, a denominar el tamaño de los mismos según la escala humana (primer plano, plano general, etc.) y, nuevamente por amplificación del significado, a designar la unidad o fragmento general en su conjunto (se rodaban y montaban uno de esos “planos”).

Además, como constataremos repetidamente en este estudio, se incurre en la equivocación de asemejar sus características necesarias pero variables (como la medida de tamaño o escala) o directamente contingentes (el movimiento) a la definición general, en lugar de añadirlas en una posterior taxonomía o catalogación de posibles atributos.

El siguiente fragmento resume convenientemente esta divergencia de acepciones respecto al plano, ciñéndose, en exclusiva, al contexto terminológico de la práctica profesional dividida en áreas,

Es importante distinguir entre los diversos significados que, en español, tiene la palabra “plano” aplicada al cine o la televisión, además del reseñado. Si escuchamos a un operador de cámara o director de fotografía referirse “al plano”, probablemente esté hablando del encuadre (espacio), mientras que si lo hace un montador, se referirá a la acción que transcurre entre dos cortes

en el montaje (tiempo). El “plano” (su duración) filmado por el cámara no es, por lo general, el mismo que montamos finalmente, ya que suele ser necesario, “afinarlo”.

(Castillo, 2000:11)

Dejando a un lado la definición de plano de rodaje, que, como se ha acordado, denominábamos simplemente toma, y que se encuentra muy extendida en la terminología fílmica,

Una primera aproximación tiende a identificarlo con la toma (duración temporal entre dos movimientos de arranque y apagado del motor de la cámara durante el rodaje).

(Carmona, 2002:96)

Cada plano es una toma. Cuando se filman planos adicionales de la misma acción desde la misma posición, a causa de errores técnicos o dramáticos, los consiguientes planos se llaman segundas tomas. Si se cambia la posición de cualquier modo – movimiento de cámara, cambio de objetivo o filmación de una acción diferente– eso es un nuevo plano no una segunda toma.

(Mascelli, 1998:17)

Prescindiendo, también, del plano que designábamos virtual o ideal, que forma parte de la planificación en el guión técnico a partir de un texto literario, pero que no detenta materialidad alguna más allá de la descripción escrita, o un boceto de *Storyboard*, nos centraremos en la definición de plano textual o plano de montaje, como plano acabado, plenamente consumado o construido, que puede apreciarse tanto por el espectador como por el analista y forma parte, ensamblado con otros segmentos, de la película finalizada. Por lo tanto, zanjamos la cuestión del plano de rodaje o registro, respondiendo al requerimiento de Noël Burch de asimilar o designar un término único, para dicha función, con la mencionada toma,

Conviene distinguir entre los dos sentidos de la palabra “plano”, según se trate del rodaje o del montaje: en el primer caso, un plano está delimitado por dos detenciones de cámara; en el segundo, por dos cortes o cambios de plano. De hecho, serían precisas dos palabras, pero ninguna lengua las propone, que nosotros sepamos.

(Burch, 1998:15)

De esta manera, acotamos el término plano de montaje, aunque, como se vio en unidades anteriores, puede resultar similar al de rodaje o registro, respetados en la posterior fase de finalización, de montaje y postproducción del film. Sin embargo, como muy bien señalan los siguientes autores,

Generalmente, este segundo sentido domina al primero. Lo más normal es definir el plano implícitamente (y de forma casi tautológica) como todo fragmento de filme comprendido entre dos cambios de «plano»; y por extensión, en el rodaje el «plano» designa el fragmento de película que corre de forma ininterrumpida en la cámara, entre la puesta en marcha del motor y su detención. El plano, tal como aparece en el filme montado, es, pues, una parte del que se ha impresionado por la cámara durante el rodaje.

(Aumont / Bergala / Marie / Vernet, 1996:41)

Pasando por alto la evidente perogrullada de que un plano es lo que está entre dos cambios de plano, y que lo que los autores definen como plano de rodaje, hemos entendido más correcto denominarlo toma, resulta adecuada y muy útil la observación de que el montaje externo, por encontrarse más próximo a la finalización del texto, y por lo tanto a su recepción, engloba los procesos precedentes de preproducción y rodaje, y, con ello, incluye por extensión también los rasgos determinantes de su terminología.

En primer lugar, debemos señalar que, por los motivos indicados más arriba, la noción de plano es una de las más conflictivas del vocabulario fílmico,

y una de las que más se presta a matizaciones, reformulaciones y debates de todo tipo. Con la irrupción de lo digital, estas discusiones se han enconado aún más, entre los que defienden una visión convencional de la unidad y los que pretenden adaptarla operativamente a la nueva realidad industrial y creativa.

Lo que resulta innegable es que las definiciones históricas de plano han venido determinadas por su contexto de formulación, y que este ha sido muy variable a lo largo de los más de ciento diez años de cinematógrafo. Sin embargo, su relevancia como unidad medular de la enunciación fílmica no ha sido puesta en entredicho prácticamente por ningún analista o historiador cinematográfico. Jean Mitry ofrece su definición atendiendo a estas cuestiones,

El plano (constituido por una serie de instantáneas que enfocan una misma acción o un mismo objeto desde un mismo ángulo y en un mismo campo) podía ser considerado como la unidad fílmica. Lo es, en efecto, pero esta noción de plano está relacionada con la historia del cine.

(Mitry, 2002a:168)

El cine, al decantarse muy pronto por el desarrollo narrativo, necesitó de una unidad de construcción creativa e industrial que diera respuesta a esa vertiente ficcional. Sin embargo, es difícil imaginarse otra unidad que cumpliera tan eficientemente las funciones del plano, ya que este se emplea en otros contextos constructivos audiovisuales con igual pertinencia y resultados: *“En vez de considerar el plano como fragmento rodado / montado de film, como pieza de fabricación del filme, tendremos que considerarlo como un bloque de espacio y de tiempo ficticio, construido por el filme.”* (Siety, 2004:16).

El plano es una unidad de construcción, y habrá que preguntarse cómo se crea por medio de la técnica y la expresión, y una unidad de recepción o análisis, y entonces habrá que indagar qué cualidades audiovisuales y qué posibles significados se aprecian en él. Por lo tanto, al contrario de lo que ocurre con la toma o la capa (incluso con las unidades de orden superior, como

la escena o la secuencia), el plano es distinguido, discriminado, por el ojo del espectador, que es capaz de señalarlo y definir correctamente sus contornos.

En la definición relacional de Antonio del Amo, “*el fotograma como unidad fija del plano y el plano como unidad móvil de la secuencia.*” (Amo, 1972:57), encontramos otra de las claves del plano fílmico. Su doble vertiente espacial (esa unidad fija compuesta por x número de fotogramas) y la vertiente temporal (unidad móvil de la secuencia) han provocado, como veíamos en la introducción a este apartado de la investigación y señalaba José María Castillo, que la definición de plano se circunscriba a una de las dos coordenadas o categorías. Deleuze, de forma indirecta, cree la necesidad de situar la unidad plano en este nivel previo a su materialización en un espacio y un tiempo,

Pero como esta noción no está suficientemente determinada, será necesario crear conceptos más precisos para despejar las unidades de movimiento y de duración: lo veremos con los “sintagmas” de Christian Metz, y con los “segmentos” de Raymond Bellour. De todas maneras, y por ahora desde nuestro punto de vista, la noción de plano puede disponer de una unidad y de una extensión suficientes si se le otorga su pleno sentido proyectivo, perspectivo o temporal. En efecto, una unidad es siempre la de un acto que comprende, como tal, una multiplicidad de elementos pasivos o sobre los que se ejerce una acción. Los planos, como determinaciones espaciales inmóviles, pueden ser perfectamente en este sentido la multiplicidad que corresponde a la unidad del plano, como corte móvil o perspectiva temporal. La unidad variará según la multiplicidad que contenga, pero no por ello será menos la unidad de esa multiplicidad correlativa.

(Deleuze, 2003:46)

Por consiguiente, con anterioridad al análisis espacio-temporal es preciso delimitar la naturaleza y atribuciones del plano como unidad. Para Magny, siguiendo con este planteamiento, el plano es “*En el montaje, serie de*

fotogramas delimitada por dos cortes, y por lo tanto unidad o segmento mínimo de filme por encima del fotograma.” (Magny, 2005:72).

El plano es el segmento mínimo del montaje audiovisual, una unidad que se caracteriza por ser “[...] *el segmento fílmico que se desenvuelve entre dos cortes de tijera (fragmento de película ya impresionada y lista para su utilización en el trabajo de «cortar y pegar» en el que consiste el montaje) [...] Se trataría, pues de «fragmentos de espacio-tiempo» donde es detectable una rigurosa continuidad de ambas dimensiones.*” (Carmona, 2002:96). En las propuestas de definición más acertadas existe consenso en establecer las categorías de forma conjunta y no decantarse por una visión espacial o temporal del plano,

Esos fragmentos, esos “bloques de espacio y tiempo”, son lo que llamaremos los planos de una película. [...] Parte integrante del plano a todos los acontecimientos, tanto visuales como sonoros, que tengan lugar entre dos cortes.

(Siety, 2004:8-18)

Unidad perceptiva mínima en el montaje de una película, formado por una serie de fotogramas impresionados con continuidad espacio-temporal, es decir, sin interrupción. El concepto es parecido al de toma, con la diferencia de que este último se aplica en el momento de filmación, no en el de edición ni en el de proyección.

(Cuellar Alejandro, 2004:83)

Todo este conjunto de condiciones: dimensiones, cuadro, punto de vista, pero también movimiento, duración, ritmo, relación con otras imágenes, es lo que forma la idea más amplia de “plano”. Se trata también, una vez más, de un término que pertenece plenamente al vocabulario técnico, y que es de uso corriente en la práctica de la fabricación (y de la simple visión) de filmes.

(Aumont / Bergala / Marie / Vernet, 2002:38)

El concepto plano se aplica al segmento fílmico existente entre dos puntos consecutivos del montaje, entre dos cambios de plano, el anterior y el posterior.

(Soler, 2000:21)

Cambio de información visual y sonora que hay en un determinado momento y con una determinada duración, independientemente de que haya o no varias tomas. Unidad fílmica que comprende cada fragmento de la película.

(Ortiz / Joya / Londoño / Carlosama, 2000:153)

Es decir, esta naturaleza espacio-temporal, aunque descomponible metodológicamente para la realización de un análisis, se encuentra fuertemente interrelacionada y resulta complicado separar tajantemente las dos categorías. Como destaca la noción de plano propuesta por Santos Zunzunegui, *“Fragmentos de espacio - tiempo donde es detectable una rigurosa continuidad”* (Zunzunegui, 1995:158), la idea de ininterrupción, de persistencia, de rigurosa continuidad, está insertada en el propio concepto de plano.

Ahora bien, antes de recopilar las claves y matices de estas afirmaciones y formular una definición original plenamente satisfactoria, debemos deshacernos de ciertos lugares comunes que rodean al término. Cuando se habla del plano como unidad de montaje, no se está hablando en sentido literal de un lenguaje o una gramática del espacio y del tiempo, de unas reglas o normativas poéticas férreamente establecidas, a modo de la expresión escrita, *“Para expresar por medio de imágenes debemos recurrir a la gramática audiovisual, y el plano es la unidad básica de esta gramática. [...] De esta forma, el plano es como la palabra de este lenguaje.”* (Zúñiga, 1998:114).

Visiones gramaticales como esta no aportan nada fuera de los términos comparativos, orientativos, casi metafóricos, con otros medios, y sólo producen cierta atmósfera prescriptiva que de ningún modo detenta la unidad analizada.

Además, este procedimiento desemboca en una interminable cascada de vinculaciones literarias (con frases, párrafos, capítulos, etc.) que son diametralmente contrarias al objetivo de alcanzar un léxico específicamente cinematográfico: *“La suma de varios planos, interdependientes entre sí, forma una secuencia, que es como la frase audiovisual.”* (Zúñiga, 1998:115).

Una vez establecido este primer acercamiento, donde hemos seleccionado unas características necesarias y hemos desestimado determinados accesorios contingentes, en lo que respecta a la relación de unidades en las que podemos segmentar un film como texto concluido, podemos definir, en su vertiente material definitiva, la unidad denominada plano de montaje:

PLANO

Unidad discursiva mínima de continuidad espacio-temporal comprendida entre dos cortes que posee significación completa.

Desarrollemos pormenorizadamente los diferentes aspectos que conforman esta definición, antes de introducirnos en el análisis de las cualidades o atributos del plano.

En primer lugar, como hemos subrayado anteriormente, el plano es la unidad básica o mínima en que es dividido un film, para su construcción y para su análisis. Mínima o básica, porque es el menor fragmento percibido tanto por los profesionales (que ya vimos, exceptuando momentos muy puntuales del proceso creativo, no toman en consideración el fotograma) como, sobre todo, por los espectadores. Por debajo, el fotograma no ostenta movimiento, ni es relevante en términos de duración absoluta (admitiendo que 1/24 de segundo como *frame* congelado pueda considerarse que reproduzca devenir temporal alguno); en un orden superior, la escena o la secuencia pueden contener varias unidades plano, por lo que se trata de segmentos compuestos.

En segundo lugar, se señala la continuidad espacio-temporal. A saber, los límites del plano, comprendidos entre dos cortes, el anterior y el posterior,

de edición o montaje. Estos márgenes (exceptuando casos que serán analizados a lo largo de este trabajo) resultan fácilmente perceptibles, tanto por el contenido continuo del plano, como por la existencia del corte de montaje externo (sin más o con diferentes tipos de transiciones). De hecho, en la jerga profesional, “*Se denomina también corte a un plano, o una porción de un plano.*” (Mascelli, 1998:17). Por lo tanto, por su naturaleza formal comprendida entre dos cortes, el plano es considerado una unidad de discurso.

Por último, el plano es la primera unidad que puede considerarse que detenta significado autónomo, completo. Como vimos la toma y la capa son unidades constructivas de proceso que remiten a instancias superiores (el propio plano), por lo que en sí mismas no poseen significación, ya que se encuentran incompletas y necesitan establecer una relación con otros elementos (temporales, discursivos) que las definan como un todo concluso. En la construcción y análisis de un plano (por muy poco informativo o expresivo que sea, por parcial o inacabado que parezca) es detectable la totalidad de los componentes o códigos audiovisuales⁵. Al disponer del sistema integral de datos de la interpretación audiovisual, el plano se convierte en la unidad fundamental generadora de significado dentro la narración. Tanto es así que, en el análisis, el plano supera semánticamente a otras unidades mayores, que resultan incluso repetidamente ignoradas en los comentarios textuales (como ocurre con la unidad escena).

Debe añadirse que el concepto de plano se ha visto alterado radicalmente con las nuevas formas digitales de enunciación fílmica y que, aparentemente, sus estrictos límites tradicionales (los cortes físicos de montaje externo) se han modificado. Siguiendo con los fundamentos del plano tradicional, “*Resumiendo: lo que daría carta de naturaleza al plano, o en su caso, a la toma, sería: la mostración de campos visuales contiguos, próximos, abarcables desde la misma posición de la cámara; la duración continuada en el*

⁵ Veremos más adelante lo que sucede con las cualidades sonoras en relación con el plano. Su diferente naturaleza como sustancia expresiva es lo que provoca que no se hable del plano como unidad sonora, sino visual, o en todo caso, audiovisual.

tiempo, sin interrupción ni corte alguno; y la inseparable articulación secuencial interna de los hechos que se muestran.” (Soler, 2000:21).

Al introducir en la construcción visual y auditiva fílmica una nueva unidad, la capa, el plano parece difuminarse y las sustancias expresivas que contiene (tomas, gráficos, etc.) parecen escaparse una y otra vez de sus márgenes físicos, al prologarse la duración de uno de esos elementos más allá del propio plano, acabarse otro de repente, en definitiva, al conformar unidades más elásticas y menos adscritas a una estructura rígida perfectamente delimitable. Como apunta el autor, *“El mismo concepto de plano deber ser puesto en cuestión cuando nos estamos refiriendo a cierto tipo de unidades narrativas. La imagen contenida en el plano cinematográfico tradicional aparece siempre como un signo inmediato, icónico, que remite a un significado preciso.”* (Soler, 2000:42). Hay que profundizar, por lo tanto, en este planteamiento.

Ese significado preciso o completo que incluíamos en la propia definición de plano, puede verse enmascarado por la concurrencia de las heterogéneas capas que lo forman, constituyen, y en algunos casos, lo superan. Como hemos visto, tanto los elementos reales captados durante la fase de rodaje o grabación (tomas), como la suma de estos fragmentos de proceso con elementos virtuales, han roto la unicidad que les unía al plano de montaje, para completar lo que se conoce como composición: *“Es, por tanto, dentro de este orden de ideas, donde entra en crisis el concepto de plano y donde más que nunca se evidencia lo que ya apuntábamos más arriba: es decir que, un plano (de cámara) no es un plano, sino un elemento compositivo de un orden mayor, de un nuevo concepto de plano, cuyo significado existe en función de un significado más general, más integrador.”* (Soler, 2000:44). Las unidades de proceso, por lo tanto, se integran en una estructura superior a la convencionalmente asumida.

Sin embargo, ese significado integrador que apunta Soler y el que no tardará, de acuerdo con la certeza de que las nuevas tecnologías digitales han promovido una auténtica revolución en el arte cinematográfico, en conducirlo a

sustituir la unidad plano por la unidad composición, para él, más acorde con la narración fílmica contemporánea,

Si como definición de plano aceptamos su concepto tradicional de espacio comprendido entre dos cortes sucesivos debemos convenir en que, dentro de una articulación narrativa tan compleja y cambiante como las que posibilitan las nuevas tecnologías, su nuevo concepto se acerca más al de composición, cuyo valor significativo se extraerá no sólo del valor significativo de cada uno de sus elementos, sino del que se genera según las convenciones del código general de las tecnoimágenes. La construcción visual gráfica aparece cargada de sentido, más allá de las imágenes elementales que la integren. Podemos muy bien hablar de composiciones significantes, en lugar de planos significantes. Y decir, por lo tanto, que el vídeo puede llegar a ser un lenguaje de composiciones significantes.

(Soler, 2000:44)

Este desarrollo esconde, como veremos a continuación, un error terminológico grave entre un planteamiento general muy acertado y valioso (ya que es uno de los pocos autores que se atreve a encarar problemas actuales de las unidades de segmentación).

La equivocación ya fue esbozada al hablar de la toma: consiste, sencillamente, en confundir el montaje externo u horizontal, con el montaje interno o vertical⁶. Este error, antes del advenimiento de lo digital, ya se había apuntado en varios autores que estudiaron la *Split-Screen*, pantalla partida o polivisión y otras formas analógicas de composición de varias tomas o elementos discursivos en un mismo plano. Una unidad plano puede contener sólo una o varias sustancias expresivas. El que disponga de muchas de estas, el que integre un gran número de capas (que recordemos, no suelen ser apreciadas por el ojo del espectador), no altera sus límites horizontales, es

⁶ Puede establecerse, respectivamente, un símil con la melodía y la armonía musical.

decir, el momento en el que el empieza (en el caso del plano precedente) y en el que acabe (en el caso del plano subsiguiente) la primera y la última sustancia expresiva que se integre verticalmente, simultáneamente, en ese plano.

Por lo tanto, la composición vertical en el tiempo puede ser una cualidad interna del plano, incluso pudiendo abarcar la duración completa de este, comprendida entre dos cortes físicos de montaje externo, pero no puede sustituirse a la ligera un término por otro, y afirmar que una secuencia, por ejemplo, está construida con cinco planos de montaje y tres composiciones, en vez de decir que dicha secuencia está resuelta por medio de ocho planos, tres de los cuales están compuestos por más sustancias expresivas que una única toma de registro.

Para acabar con este debate, debemos señalar que el vertiginoso aumento de estas composiciones audiovisuales no debe ser pasado por alto y que en un futuro, si no se quiere incurrir en el estancamiento teórico y el progresivo alejamiento de la praxis, habrá que dar carta de naturaleza a estas nuevas formas híbridas de enunciar verticalmente por medio de imágenes y sonidos integrados.

Por último, como hemos señalado más arriba, una vez definido el plano como unidad, creemos necesario exponer sus cualidades espaciales y temporales por separado. Aunque esto sobrepase la intención primordial de establecer una formulación terminológica de la unidad, la explicación del abanico de características o cualidades de la construcción del plano nos parece del máximo interés de cara al análisis textual de la continuidad fílmica que es la finalidad de esta investigación. Debido a esto, hemos incluido un modelo de análisis de puesta en imágenes del plano-secuencia en la parte metodológica de este estudio.

De esas coordenadas espacio-temporales se extraen las siete características del plano según Román Gubern (1994): encuadre, campo, angulación, iluminación, movimiento, duración y sonido, que se reducen a tres

elementos básicos según Villafañe y Mínguez (1996): el encuadre, el movimiento y la duración.

Siendo rigurosos, pese a que, efectivamente, todos esos apartados son característicos de la configuración de la unidad plano, se constata que no están bien organizadas o jerarquizadas las taxonomías en ninguno de los dos ejemplos, por mezclarse a un mismo nivel elementos, que, tanto para la creación como para el análisis de las obras, resulta más provechoso situar en grados poéticos o constructivos distintos. Debido a ello, estableceremos una catalogación de atributos propia, limitando sólo a dos los ámbitos de intervención enunciativa general: el encuadre y la duración.

Así, defendemos que las características generales de la unidad espacio-temporal plano⁷ son, por un lado, el encuadre o intervención en el espacio por medio de un margen o marco establecido y, por otro, la duración o tratamiento del tiempo. El primero se define como la *“porción del espacio dramático filmada por la cámara.”* (Sánchez Noriega, 2005:713). Es decir, remite a la puesta en escena (espacio o contenido total) y, sobre todo, a la puesta en imágenes (alcance visual de la filmación o grabación del campo) y sus límites como formato enmarcado. La segunda se formula como el tiempo físico en registro universal en horas, minutos, segundos y fotogramas (00:00:00:00) sin que, en contra de lo que puede inferirse, la duración del plano se adscriba por decreto a los segundos, existiendo unidades, de las que daremos cumplida cuenta en este trabajo, que abarcan minutos e incluso más de la hora.

Por consiguiente, ninguna de las dos intervenciones es prescindible (aunque la coordenada temporal suele ser la más menospreciada u olvidada en los estudios, incluso a nivel de definición de la unidad), sino que representan los ámbitos enunciativos consustanciales al plano. Los demás parámetros mencionados, que, por el contrario, resultan contingentes⁸, se circunscriben a

⁷ No hay que olvidar que nos estamos refiriendo a la unidad plano aislada, no a la combinación o yuxtaposición de varias de estas unidades. Parte de las imprecisiones bibliográficas vienen determinadas por no reparar convenientemente en esta idea.

⁸ Entendemos esta contingencia a nivel de intervención activa por parte del enunciadore en el parámetro en concreto. Por ejemplo, en cada plano, a la hora de diseñar un encuadre, está inscrita la angulación

esas dos categorías. El movimiento de objetos, sujetos o del dispositivo de captación, la iluminación o el sonido, por citar sólo los ejemplos más evidentes, pueden llegar a formar parte de los rasgos técnico—expresivos insertados en un plano o pueden brillar por su ausencia. Por otra parte, en cuanto al tiempo, la duración es la característica temporal intrínseca al plano, mientras que otras, como el orden y la frecuencia, remiten, más allá de los constituyentes internos de una sola unidad, a la existencia de al menos dos planos consecutivos y, por lo tanto, no pueden ser incluidas en la definición de la simple unidad.

Hemos visto, y aún nos queda un ejemplo por comentar, como la equiparación del plano a cada uno de esos subniveles (encuadre, campo, término, longitud temporal, etc.) ha sido una constante en la teoría fílmica,

Durante el rodaje, se utiliza como equivalente aproximativo de «cuadro», «campo» o «toma»: designa a la vez un cierto punto de vista sobre el acontecimiento (encuadre) y una cierta duración. Durante el montaje, la definición de plano es más precisa: se convierte en la verdadera unidad del montaje, el fragmento de película mínima que, ensamblada con otros fragmentos, producirá el filme.

(Aumont / Bergala / Marie / Vernet, 2002:41)

Los autores aciertan a la hora de establecer una unidad precisa de montaje o edición, que incluye el encuadre y la duración previamente captados en la fase de rodaje o grabación del film. Aunque, con carácter aproximativo, en la jerga profesional se utilice, con distinto grado de profusión, la palabra plano para denominar cada uno de esos aspectos incluidos en él, desde un punto de vista teórico es pertinente distinguir, como hemos constatado, la unidad y sus características.

Respecto al encuadre o las cualidades espaciales, lo primero a señalar es que cuando se impuso el punto de vista múltiple en la narrativa

respecto al objeto. Ahora bien, ese parámetro puede ser tratado discursivamente o encontrarse por sí mismo, con lo que su análisis puede ser relevante o meramente accidental dentro de dicho encuadre.

cinematográfica, fue necesario designar de alguna manera a esos distintos fragmentos para poder distinguirlos organizativamente y fue escogida como referencia la medida humana en el campo mostrado, una vez superada la fase previa de dividir el espacio según planos verticales al eje de la cámara. De ahí, como vimos más arriba, proviene la denominación de plano o corte perpendicular en el campo encuadrado. Existen tantos planos en profundidad como puntos en una recta, pero se establecen unos grupos de escala por tamaño para su agrupación (plano medio, general, etc.).

Sin ánimo de generar confusión, sino de exponer las mayores matizaciones terminológicas posibles de cara al análisis textual, adjuntamos un ejemplo de cómo algunos autores entienden los conceptos al revés, y así, siguen denominando plano a esos cortes perpendiculares al eje óptico y, por el contrario, llaman encuadre a lo que comúnmente se conoce como plano.

Tampoco debe confundirse el encuadre con el plano. El plano hace referencia a la mayor o menor distancia en que vemos los objetos que existen en el campo visual. Desde un punto de vista semiótico, el plano es uno de los componentes del encuadre. Componente básico, por cierto, que designa la distancia, delimita el espacio observado y se constituye en la primera referencia identificatoria del encuadre, en el primer signo válido para su reconocimiento. Pero no es el encuadre ni se confunde con él. [...] Está muy extendida la identificación de la noción de plano con lo que aquí denominamos encuadre, pero el llamar del mismo modo a dos cosas distintas es una fuente permanente de confusión, de allí que en nuestra perspectiva resulta equívoco e inexacto aplicar la noción de plano a la unidad espacio-temporal constituida por el encuadre.

(Bedoya / León Frías, 2003:20)

Ya hemos constatado que utilizar la palabra plano, no como unidad, sino para designar una relación de distancia, incurre en la polisemia y lejos de resultar clarificador, como cree serlo por conservar su sentido primigenio en

otras formas artísticas, contraviene más de un siglo de práctica y teoría fílmica. Esos elementos del encuadre, que nos informan de la proximidad o lejanía desde las que percibimos los objetos del campo visual, acordamos que resultaba más preciso denominarlos términos, ya que ponen en relación el dispositivo de captación con los objetos y sujetos representados, asignándoles una posición correlativa (primer término, fondo, etc.) según su distancia al objetivo. De lo contrario, al depender de dicha relación entre objetos no apriorísticos, sino pertenecientes a una puesta en escena concreta, caeríamos en la más absoluta de las imprecisiones y las particularidades, *“Otra acepción del término plano es la que se refiere a la distancia del encuadre, aspecto totalmente arbitrario pues depende del elemento del campo visual que se considere más importante.”* (Cuellar Alejandro, 2004:83).

Podría resumirse, siendo este razonamiento, la relación entre encuadre y plano diciendo que el primero es margen, marco, límite espacial, y el segundo es imagen en su conjunto temporal.

Por otro lado, respecto a la duración o el tratamiento de los parámetros temporales, lo primero que debemos admitir es la necesidad de analizar la mutación permanente de significado que resulta el devenir del tiempo físico, *“Dentro de esto, el contenido del plano es una unidad en el tiempo, es una apariencia externa que se mueve y camina evolutivamente llevando dentro de sí esos trozos de espacio, concienzudamente trabajados, que lo caracterizan y lo cualifican.”* (Amo, 1972:57).

Esa evolución continua (aún tratándose de imágenes congeladas o fotografías fijas) es el principal rasgo introducido por el factor temporal, ya que reestablece, actualiza, de forma ininterrumpida, la categoría espacio y la significación conjunta del plano. En la definición, *“Un plano es una serie de imágenes de una actividad, suceso o acción. Un plano puede durar minutos o sólo segundos”* (Thompson, 2001:13), el fluir de la longitud temporal predispone a ese cambio incesante en uno de los fundamentos narrativos básicos de la ficción cinematográfica, la acción.

Aunque el plano deba su naturaleza al tiempo como acotación o límite principal de su existencia como unidad de segmentación, se verá en partes más avanzadas de este estudio como resulta un permanente foco de conflictos, debido, fundamentalmente, a los problemas terminológicos que plantea su longitud (¿cuándo puede considerarse la duración de un plano como larga? ¿respecto a qué criterio material?) y a su relación durativa con otras supraunidades de contenido como la escena, la secuencia o el mismo film.

El tiempo del plano es registrable con un cronómetro, y, junto con el espacio, son inseparables en la idea de identidad de la unidad. Pero, si bien el encuadre es fácilmente distinguible en el flujo de planos ensamblados en el montaje, las manipulaciones ejercidas en la duración durante esta fase, así como la introducción de un factor de capital importancia en el ámbito perceptivo, el tiempo psicológico del espectador, hacen del parámetro temporal, y sobre todo, de su apreciación en términos de metraje, factores menos evidentes de lo que podría parecer a grandes rasgos.

Para terminar, hemos creído oportuno incluir en la definición de la unidad plano un comentario sobre el carácter visual del mismo. O expuesto de otra manera, la difícil integración del sonido en el plano como unidad espacio-temporal. Efectivamente, el plano es una unidad propia de la imagen (encuadre + duración) no aplicable, estrictamente hablando, a la banda audio (música, diálogos, efectos o silencio) de la película. Aunque puedan, previa materialización (recordemos que durante una extensa fase el film como soporte no incluía sonido alguno), coincidir, establecer diversas relaciones de anclaje, divergencia o contradicción, en definitiva, estar estrechamente interconectados formalmente, el sonido fílmico no es asimilable a la unidad plano, ya que puede extenderse más allá de sus límites o circunscribirse a una parte determinada, no completa, del mismo. La convencional denominación “plano sonoro” adquiere otra significación, más como aspecto o vertiente audio en general que como unidad física medible⁹. Ni siquiera el sonido directo o ambiente de una toma / plano puede equipararse por completo a este. El dispositivo de

⁹ La misma imprecisión terminológica encontrábamos cuando se utiliza la expresión “primer plano”, para señalar, no la escala humana del encuadre, sino como sinónimo de primer término.

captación y el soporte de registro pueden ser distintos, y aunque se diera la situación de que fueran exactamente los mismos (un camascopio de vídeo audiovisual, por ejemplo) la radical diferencia entre las sustancias expresivas puestas en juego impide poder formular con la misma exactitud la integración de ambos elementos.

El análisis audio de un plano, por consiguiente, debe realizarse teniendo en cuenta su distinta naturaleza, en cuanto a los límites y características materiales de las unidades que lo contienen. Una descripción inflexible del sonido en estas circunstancias abocaría irremediabilmente a unas conclusiones forzadas y discutibles no coherentes con la investigación de una poética o construcción de la continuidad fílmica que se trata de emprender.

2.2.4.- Escena.

Una de las más escandalosas confusiones que se haya producido en el campo de la estética cinematográfica, y que curiosamente es también de las menos destacadas, se refiere a la dicotomía escena / secuencia que, a pesar de su alcance, acostumbra a ser diluida por un empleo indiscriminado de ambos términos que los convierte en descuidados sinónimos.

(Catalá, 2001:185)

Dentro del vocabulario cinematográfico, el término escena, de procedencia teatral, resulta uno de los conceptos más nebulosos y peor definidos del conjunto de la teoría fílmica.

El problema ha radicado, como adelantábamos en la introducción a las unidades de segmentación fílmica, en intentar definir la escena de manera absoluta, lo que la equipara, necesaria y peligrosamente, con la secuencia, y, segundo, en no entender su pertinencia como unidad distintiva que adquiere significado propio en relación, en su vinculación, con las restantes unidades. La escena fílmica es un término intermedio que necesita la preexistencia, no sólo de su inmediato escalafón inferior, el plano, sino también la concurrencia de la

unidad siguiente, la secuencia, a la que segmenta siguiendo determinados fines de contenido y no al revés. Como ocurría al analizar las definiciones de la capa y el plano, tal vez hubiera que tratar simultáneamente, por su implicación mutua, la escena y la secuencia, pero por motivos expositivos se ha decidido pautar convencionalmente su estudio.

Empezamos constatando que resulta equivocada la difundida diferenciación de Christian Metz (1972), cuando el autor apunta que la escena sería un sintagma cronológico narrativo no alternante sin elipsis y la secuencia compartiría todos los rasgos de ésta excepto que sí contendría elipsis. La imprecisión reside en que una secuencia, al contrario de lo que asegura el autor, puede no incluir elipsis alguna (el ejemplo más evidente, como veremos, lo compone el plano-secuencia) y, al revés, una escena, sin entrar a definir todavía que entendemos, exactamente, por dicho término, puede contener las mencionadas elipsis, ya sean de índole mecánica o narrativa. Por citar un ejemplo de la primera, al cambiar de plano mientras un sujeto se pone en pie, se produce una elipsis u omisión de fotogramas¹⁰ en la acción de levantarse para componer un movimiento fluido que no dé sensación o efecto de repetición. La división entre ambos términos, de momento, no parece convenientemente justificada. Recordemos que nos estamos guiando, no por perspectivas exclusivamente semiológicas o semióticas, dependientes de una determinada metodología y deudoras de ciertos ámbitos lingüísticos, sino por las unidades teórico-prácticas comprendidas en los textos audiovisuales de la Historia del Cine.

Las distintas definiciones históricas de escena pueden agruparse según los aspectos relevantes en los que el autor haya hecho hincapié.

Un primer acercamiento al concepto nos indica su presencia en las dos principales fases del proceso de creación de una película, la de rodaje o grabación y la de edición o montaje (y, por lo tanto, la recepción del texto

¹⁰ Generalmente, según queda recogido en los manuales técnicos de montaje, los montadores profesionales suelen cortar ocho fotogramas entre los dos planos.

acabado por parte del espectador), y a sus características propias como unidad referidas al espacio y al tiempo:

Cierta cantidad de tomas reunidas por una relación anecdótica y de lugar.

(Feldman, 2002:162)

A section of narrative film that gives the impression of continuous action taking place in continuous time and space¹¹.

(Phillips, 2002:554)

Una escena es, en principio, una unidad de rodaje cuyos límites pueden establecerse con claridad, recurriendo a las tres unidades clásicas de tiempo, lugar y acción.

(Catalá, 2001:195)

En el rodaje, una escena es una unidad espacial (mismo lugar), temporal (continuidad), lógica (desarrollo de una acción principal), y a menudo también técnica (iluminación, decorado, sonido).

(Magny, 2005:42)

La escena define el lugar o decorado donde se sitúa la acción. La expresión proviene de las producciones teatrales, donde un acto puede ser dividido en varias escenas, cada una de las cuales tiene lugar en una localización diferente. Una escena puede consistir en un plano o en una serie de planos que describan un suceso continuo.

(Mascelli, 1998:17)

Las definiciones citadas apelan a varias consideraciones que iremos desgranando a continuación.

¹¹ Trad.cast.: "Un fragmento de film narrativo que da la impresión de una acción continua teniendo lugar en un tiempo y espacio continuos".

En primer lugar, hacen referencia a la escena como unidad básica de rodaje. Este es un error de bulto muy usual, que ofrece poco margen a la argumentación: sólo sería correcto cuando la escena fuera un único registro ininterrumpido, es decir, que estuviera compuesta por una única toma, que, como vimos, sí resulta procedente considerarla la unidad básica del rodaje o grabación. Esto rara vez sucede así (como muestra la excepcionalidad en el conjunto de la enunciación fílmica del plano-escena y del plano-secuencia), mientras que lo frecuente es que el variable número de tomas que forman una escena se registren en lugares distintos (por motivos narrativos, económicos o técnicos), o bien, aunque sean grabadas o rodadas en el mismo espacio, se produzca su captación en periodos dilatados de tiempo, con lo que el concepto mismo de rodaje, como simultaneidad espacio-temporal, queda difuminado enormemente. Si se trata de situar a la escena en el sentido exclusivo de espacio y tiempo continuo (como pieza que puede componer una escena superior) la definición de toma es mucho más acertada. No debe confundirse, como subyace a modo de causante principal de lo erróneo de este planteamiento, la puesta en escena, que incluye la construcción de los elementos del espacio a registrar (término que sigue manteniendo su procedencia de las artes escénicas), con la unidad analizada, que tiene rasgos en común con ella pero pertenece a la segmentación del film. Por el contrario, la escena puede encontrarse como unidad tanto en la preproducción de un film como en la misma obra textual finalizada, en la película exhibida. Los guiones literarios se dividen en escenas, aunque se denominen convencionalmente secuencias mecánicas, como veremos, y en las películas terminadas resulta posible, sin denodados esfuerzos por parte del espectador, discernir donde concluye una escena y empieza otra.

En segundo lugar, los autores coinciden en hallar una continuidad, un respeto escrupuloso de determinados parámetros narrativos ininterrumpidos. Empezando por el lugar o espacio, siguiendo con el tiempo, para atreverse, en las definiciones más elaboradas, con la lógica de la acción e incluso con parámetros del discurso técnico-expresivo. Apunta Jacques Aumont que, *“La palabra escena es por otra parte ambigua donde las haya, pues designa a la vez un espacio real, el área de actuación: por extensión metonímica, el lugar*

imaginario en el que se desarrolla la acción; y luego un fragmento de la acción dramática (por tanto un trozo unitario de la acción), por consiguiente cierta unidad de duración.” (Aumont, 1992:241).

La continuidad del espacio-tiempo, de la acción, y por añadidura, como sujetos que provocan o padecen dichas acciones, de los personajes, único parámetro de análisis restante de los cuatro componentes esenciales del contenido narrativo, resulta ser la clave de la escena fílmica. Por lo tanto, la escena es un elemento marcadamente narrativo, es decir, compone una unidad de relato empleada para contar una historia por medio de un discurso, como queda patente en su respeto del tiempo en sus distintas manifestaciones, *“En la escena se produce una contemporaneidad entre el tiempo fílmico, el tiempo diegético y el tiempo de pantalla, en la medida en que los tres tienen la misma duración. Es decir, la película se muestra de manera que se espera que el espectador considere que se dé la misma duración en la escena que se ve en pantalla –tiempo de pantalla- que en la historia que narra ésta –tiempo fílmico- que en la escena en cuanto composición de tomas.”* (Onaindia, 1996:106). Esta coincidencia temporal, por lo tanto, es consustancial a la escena.

Los parámetros que adscriben la escena a la perspectiva narratológica son los de contenido (los cuatro mencionados) y no los de discurso (sustancias expresivas y su tratamiento), ya que, aunque la continuidad de este (por ejemplo, determinado uso del color o de la iluminación) pueda determinar una escena, esta lo será por su continuidad en el espacio, en el tiempo, en los personajes (cuyas entradas y salidas componen códigos de cambio de escena) y sobre todo, en la acción principal llevada a cabo en sus márgenes.

El siguiente paso, consistirá, por lo tanto, en comprobar que estatuto detenta la escena dentro de las unidades narrativas. Pasemos a enumerar otro grupo de definiciones de escena que afrontan este supuesto,

Una acción continuada, filmada en un mismo ambiente o escenario y que carece de un sentido completo.

(Sánchez, 1971:53)

Es una breve acción particular y concreta que aunque posee significado propio no adquirirá sentido completo si no es en la organización total discursiva... los hiatos podrán ser de cámara pero no diegéticos o elipsis narrativas.

(Barroso, 1988:92)

Es decir, dentro de esa segmentación narrativa, la escena, por sí misma, aunque detente cierto significado, no abarca una unidad de significación narrativa completa. Sólo alcanzará dicha significación total en el contexto sucesivo de la combinación de escenas, y en su relación con las unidades superiores, la secuencia y el film. Es, por lo tanto, como sucedía con la capa y la composición, una unidad incompleta que remite a otras instancias en la que está incluida. Lo veremos más detenidamente al hablar de la secuencia, unidad que, por lo expuesto hasta ahora, guarda no pocos elementos en común con la escena, pero el concepto clave ha quedado esbozado ya: la secuencia puede dividirse en escenas, mientras que estas no pueden hacerlo en nuevas subunidades. Luego si se encuentra una escena sola, estaremos hablando de secuencia, ya que dispondrá de significado autónomo.

Con estas apreciaciones, resulta posible elaborar una definición original de escena.

ESCENA

Unidad espacio-temporal continua sin significación completa que resulta segmentable de una estructura secuencial.

Unidad, porque implica un segmento delimitable, tanto para su construcción, como para su posterior análisis. Se habla en concreto del espacio y del tiempo, pero no hay que olvidar la acción o los personajes, ya que, como hemos señalado, una escena engloba, en mayor o menor medida, en cada situación textual concreta, esos cuatro parámetros de contenido narrativo. A su vez, el vocablo también comprende la posible continuidad discursiva (en el

ámbito de la expresión o la forma), pero siempre vinculado al relato de los cuatro componentes básicos de la historia de ficción.

La segunda parte de la definición hace referencia al carácter incompleto de la escena: su significación resultará plena dentro de la unidad directa de la que se segmenta, la secuencia. Según este planteamiento, por una vez y sin que sirva de precedente, la desidia terminológica cinematográfica no anda tan desencaminada al equiparar el significado de la escena teatral al concepto de secuencia cinematográfica (mecánica) que veremos en el apartado siguiente.

El empleo de uno u otro término resalta una visión más espacial (escena), propia del teatro, o una más temporal (secuencia), característica del cine, pero ya adelantábamos que puede considerarse como válida la equivalencia entre escena y secuencia cuando esta última no resulte necesario ser dividida o descompuesta en escenas, ya que tanto una como la otra remiten a la unidad narrativa de espacio, tiempo, personajes o acción. Sin embargo, por pura lógica narrativa, al ser la escena una unidad inferior, su continuidad espacio-temporal y la concreción de los personajes implicados en puntuales acciones es mayor que en la posible secuencia que abarque varias o múltiples escenas.

Por consiguiente, sólo será necesario hablar de escenas (y en el análisis del plano–secuencia, debido a su duración y a su complejidad, habrá que fraccionar en escenas a frecuentemente) cuando exista una secuencia susceptible de ser dividida en esas unidades narrativas que engloban espacio, tiempo, acciones y personajes. Una secuencia completa que se desarrolla en varios segmentos perceptibles contiene x escenas o espacio-tiempos, acciones o personajes diferentes. Según lo apuntado, si, por el contrario, la unidad espacio–temporal se establece de forma evidente y no equívoca durante toda la secuencia, no resulta adecuado denominarla escena, por ejercer en esas circunstancias, como hemos apuntado, de mero sinónimo. Es el motivo de que las escenas de los guiones se denominen secuencias mecánicas.

Por lo tanto, las escenas, podrían ser, también, denominadas subsecuencias, como proponen Casetti y di Chio, “*En este sentido podemos definir la subsecuencia como una unidad de contenido que, aunque perfectamente identificable, puede leerse como componente de una unidad semántica superior, parte de un todo que la trasciende y la comprende*” (Casetti / Di Chio, 1990:40). Ese nuevo vocablo remarca convenientemente su vinculación directa con el sintagma superior secuencia, pero sólo, creemos, consigue añadir más confusión terminológica al no desprenderse por completo de dicho segmento y, por ello, resulta preferible o recomendable emplear el término escena.

Por otro lado, no existe una correspondencia formal directa entre secuencia y escena. Puede haber secuencias muy cortas con multitud de escenas distintas, por ejemplo, el plano-secuencia del baile en *El cuarto mandamiento* (The Magnificent Ambersons, Orson Welles, 1942) [049], en el que se sigue narrativamente a distintas parejas bailando, que conforman igual número de escenas fácilmente separables o, en el extremo contrario, las secuencias de larga duración que no pueden ser segmentadas en escenas porque están planteadas en rigurosa continuidad narrativa, como por ejemplo, el plano-secuencia de la conversación en la cafetería de *You're the One, una historia de entonces* (José Luis Garci, 2000) [400], que en más de siete minutos sólo incluye una escena.

El interés por sustraernos de la división sintagmática convencional del film en dos segmentos, planos y secuencias, responde a un motivo fundamental. Si, como veremos, en el plano-secuencia se produce una correspondencia total entre las dos unidades: ¿Cómo se analizan sus partes? ¿Hablamos en “términos absolutos de duración” o de “momentos del plano”? ¿No sería más apropiado situar una tercera unidad, intermedia, en la que dividir, para su análisis, las secuencias? La escena, que va actualizando la secuencia en distintos planos-escenas hasta la exposición completa del plano-secuencia, resulta un escalón narrativo imprescindible para analizar nuestro objeto de estudio con garantía de éxito o validez empírica.

Ahora bien, por el contrario, pretender erigir la escena como la unidad básica tanto de la narración como de la construcción enunciativa del film nos parece excesivo e, incluso, disparatado. Autores como Josep María Catalá han desarrollado este planteamiento, buscando una unidad que sustituya la hegemonía del plano y la secuencia, y esta unidad se corresponde con el concepto propuesto de escena.

Esta línea de trabajo carece de fundamento, no sólo por contravenir un gran bagaje histórico de tratamientos prácticos y teóricos, y, por lo tanto, estar condenada a cierta marginalidad académica, sino, principalmente, porque la escena fílmica, como hemos constatado, es una unidad de relación, dependiente en gran medida de la secuencia para completar su significación más allá de la estricta continuidad narrativa, y aún para poder ser denominada como tal escena al ser considerada una subdivisión de la secuencia, y no del plano (al que nunca puede constreñir, y menos aún, sustituir como unidad básica de la construcción y el análisis fílmico), que le otorga su configuración formal, ya como unidad única (plano = escena) ya como combinación o concatenación de varias de ellas por medio de montaje externo.

2.2.5.- Secuencia.

[...] la posibilidad de estructurar un film a través de las diferentes características de cada secuencia considerada como una célula, como una entidad irreductible, independientemente de cualquier dialéctica espacial o temporal.

(Burch, 1998:72)

La secuencia ha constituido, desde prácticamente los inicios del cine, la división narrativa hegemónica del texto cinematográfico. Todas las áreas de creación (guión, producción, realización, etc.) y de análisis (crítico, teórico, etc.) han empleado el término secuencia como herramienta básica de sus respectivos ámbitos de trabajo. Un guión se escribe en secuencias (mecánicas, lo que denominábamos escenas narrativas continuas), o un análisis textual convencional se compone, habitualmente, de visionados de una o varias

secuencias dramáticas. Su doble vertiente funcional como fragmento constitutivo fundamental del discurso completo del film, además de su independencia o autonomía con respecto al mismo, la han convertido en la unidad básica de estructuración y apreciación fílmica.

En primer lugar, recordemos que para la exposición de este trabajo vamos a denominar escenas a las secuencias mecánicas (las que, hemos dicho, sirven para parcelar un guión literario en unidades continuas de espacio, tiempo, acción y personaje).

A continuación, vamos a definir las secuencias dramáticas, las cuales, a lo largo de nuestra investigación designaremos, sencillamente, secuencias.

Las definiciones de secuencia, como hemos constatado en los apartados precedentes, al ser un concepto muy recurrido en la comunicación cinematográfica, pecan también de cierta vaguedad y ambigüedad. Sirva como ejemplo,

Una serie de planos unidos se llama secuencia o escena. A veces, una escena larga puede contener varias secuencias.

(Thompson, 2001:14)

La secuencia puede desarrollarse en un único escenario e incluir una o más escenas o en diversos escenarios. También puede desarrollarse de forma ininterrumpida de principio a fin, o bien fragmentarse en partes mezclándose con otras escenas o secuencias intercaladas.

(Fernández Díez / Martínez Abadía, 1999:29)

La secuencia es una serie de escenas o planos completa en sí misma. Una secuencia puede ocurrir en una sola o en varias localizaciones. Una acción debe corresponder a una secuencia siempre que continúe a lo largo de varios planos consecutivos, que describirán el suceso de una manera continua, como en la

vida real. Una secuencia puede comenzar con una escena exterior y continuar dentro de un edificio según los actores entren y se instalen para hablar o actuar. Una secuencia puede comenzar o acabar con un fundido o puede ser cortada directamente por secuencias anteriores o posteriores.

(Katz, 2000:125)

Esta indeterminación y confusión en los términos (una secuencia contiene una o varias escenas, una escena puede contener varias secuencias, los ambiguos y contingentes “puede”, etc.) viene provocada, directamente, por no admitir, de forma explícita, un hecho incuestionable: la propia indeterminación de contenido y discurso, en la práctica cinematográfica, de las unidades denominadas secuencias. Por lo tanto, hay que reconocer que su transferencia semántica a definición teórica se convierte en una tarea harto complicada. Es decir, la imposibilidad de establecer contundentemente un modelo estricto o cerrado de secuencia (dramática), que, por lo tanto, diera lugar a una definición textual concluyente conduce a conflictos de significación de los términos.

Normalmente se confunden secuencia y escena. Creemos que a esta confusión ha contribuido notablemente la procedencia teatral del término escena, y el influjo que, sobre todo a raíz del francés “film d’art” el teatro ha ejercido sobre el cine.

(Gutiérrez Espada, 1978:77)

Por consiguiente, lo primero que habrá que apuntar respecto a la secuencia es su carácter específicamente cinematográfico, *“Desde este punto de vista la secuencia es una unidad inédita más específicamente fílmica, en la medida en que no comparte nada específico con ningún otro arte.”* (Onaindia, 1996:109). Es decir, no se encuentra una unidad análoga en otros contextos artísticos o mediáticos no audiovisuales.

Efectivamente, lo secuencial no se encuentra definido en ningún otro arte narrativo, resultando un concepto, al contrario que el plano, que aunque no

detentaba el mismo exacto significado, ya se utilizaba en otros contextos creativos, consustancial al cinematógrafo.

Dentro del ámbito fílmico, se comprueba que el término secuencia se emplea en cada una de las fases o procesos de creación y análisis de una película. Se diferencian, según dichas etapas, entre secuencias mecánicas (guión), secuencias dramáticas (guión, rodaje y montaje) y secuencias propias de montaje (pertenecientes en exclusiva, al menos materialmente, a dicha fase).

Las secuencias mecánicas son los elementos de segmentación del guión literario de un film,

El estándar contiene las secuencias, acciones y diálogos completos de la película. Se escribe pensando en una relación de un minuto de película por cada página de guión. Exteriormente se organiza en una serie indefinida de bloques, las secuencias mecánicas, cuyo elemento distintivo es la unidad espacio-tiempo. Cada bloque, cada secuencia mecánica, comienza con un número de orden seguido por un encabezado en mayúsculas que contiene una serie de indicaciones para los distintos equipos (INT/EXT-localización-DÍA/NOCHE). Bajo el encabezado el guionista desarrolla la secuencia combinando los diálogos en estilo directo y bajo dramatis con la acción y la descripción de los lugares.

(Hernández Barral, 2005:271)

Constatamos previamente que estos bloques de contenido demarcados por un espacio (interior o exterior) y un tiempo (día, noche, etc.) podían denominarse, sencillamente, escenas: *“Fragmento de película que posee unidad de acción, pues ordinariamente narra un suceso en un tiempo y espacio continuos. También se denomina, de acuerdo con el vocabulario teatral, escena, aunque hay quien reserva esta denominación para la secuencia que posee estricta unidad de acción, espacio y tiempo.”* (Sánchez Noriega,

2005:717), pero el término secuencia mecánica se encuentra muy asentado en la teoría y la práctica profesional.

En esta misma herramienta de trabajo que supone el guión literario ya se encuentran implícitas las secuencias dramáticas o narrativas, ya que estas son agrupaciones de contenido de la historia que desarrolla el guión, pero formalmente no se encuentran señaladas, al modo de las mecánicas, lo que permite juicios divergentes sobre su naturaleza y extensión,

Últimamente, por influencia de la semiología en niveles universitarios, se está difundiendo con fuerza la clasificación de escenas y secuencias. La “secuencia dramática” de Proharam¹² se corresponde muy bien con el concepto de “secuencia” analizado más arriba; mientras que la “secuencia mecánica” tiene paralelismo con el concepto de “escena”.

(Fernández Sánchez, 1997:195)

En el rodaje, por los imperativos operativos del mismo, la secuencia se mantiene presente a nivel de conjunto, pero son el plano diseñado y la toma, como vimos, las unidades que se tienen en cuenta a la hora del registro audiovisual.

En cuanto al montaje, o la construcción narrativa final susceptible de análisis textual, la secuencia es denominada dramática, y su configuración viene determinada por las cualidades narrativas de la misma. Esta secuencia se conoce con esta designación o apelativo dramático, por cercanía teatral a otras formas de segmentación, ya que vimos que es esencialmente cinematográfica. Su importancia es capital para la estructuración organizativa del relato fílmico.

Al contrario de lo que sucedía con la secuencia mecánica o escena, donde el parámetro de continuidad narrativa espacio-temporal, de acción o de

¹² Martín Proharam (1985) distingue entre los dos tipos convencionales de secuencias: mecánicas (mismo escenario, sin cambios o saltos de tiempo) y dramáticas (diversos decorados por unidad de acción).

personaje, determinaba contundentemente la significación del término, en las secuencias propiamente dichas, donde los constituyentes de historia y discurso se caracterizan, sobre todo, por su heterogeneidad y la imposibilidad de establecer férreas taxonomías, a la vez que se diluyen esas coordenadas espacio-temporales que permitían delimitar convenientemente la escena, no es posible circunscribir la unidad secuencia, de forma exclusiva, a un conformante concreto del relato.

Algunos autores, intentando huir del relativismo inherente al término, definen secuencia como *“Aquel conjunto de acontecimientos que, no desarrollándose todos en el mismo escenario, sí poseen cierta unidad temática e incluso temporal.”* (Villafañe / Mínguez, 1996:192) o *“[...] allí donde se advierte una mutación del espacio, un salto en el tiempo, un cambio de los personajes en escena, un paso de una acción a otra; en suma, allí donde termina una unidad de contenido y se inicia otra, podemos siempre situar con legitimidad el confín entre una secuencia y otra.”* (Casetti / di Chio, 1990:40).

Apreciamos los problemas de estos autores (representativos de otros muchos estudiosos similares) para concretar una definición someramente científica. Por un lado, la definición en negativo (*“no desarrollándose todos en el mismo escenario”* o *“confín entre una secuencia y otra”*) y, por otro, la vaguedad de la terminología implicada (*“cierta unidad temática”*, *“donde termina una unidad de contenido y se inicia otra”*) resultan demasiado imprecisas o generales como para procurar una definición provechosa. Sin embargo, en ese carácter general, sin entrar en valoraciones puntuales, está la verdadera naturaleza de la secuencia como *“una de las grandes divisiones de un film, que posee sentido completo”* (Sánchez, 1971:53). Es decir, que, por un lado, es evidente que puede segmentarse, que puede apreciarse, en definitiva, que, aunque resulte complicado discernir que atributos la componen, la secuencia existe. Y, además, lo que la diferencia de otras unidades es que dicha secuencia detenta un sentido, un significado completo: *“La secuencia, unidad más grande, se define como una serie de escenas agrupadas según una idea común, un bloque de escenas.”* (Chion, 1988:147).

Idea común, hilo compartido, completitud en el significado, son expresiones generales que indican ese concepto de agrupación total en torno a un aspecto o aspectos observables en la unidad de narración. La secuencia, por consiguiente, es una

Parte del film que comprende el desarrollo completo de una etapa del mismo, componente del argumento en su totalidad. Algo así como el capítulo de una novela.

(Lindgren, 1954:231)

Serie de acciones dotadas de cierta unidad que permiten aislarlas dentro de la continuidad de una película. Por lo general implica un lugar geográfico único, pero puede constar de varias escenas separadas o no por elipsis temporales.

(Magny, 2005:88)

Es decir, una unidad con sentido completo que es perfectamente distinguible en un contexto narrativo textual, no apriorístico o general, no teórico o abstracto, sino específico o concreto, pero no necesariamente vinculado, en exclusiva, a una continuidad espacio-temporal para distinguirla de la unidad escena, como hemos apuntado.

Christian Metz hace abstracción de la relación de subordinación que puede existir entre la escena y la secuencia. Para definir la secuencia tiene en cuenta únicamente la relación que existe entre el tiempo diegético y el tiempo fílmico, siguiendo fiel a su concepción de la pertinencia. [...] No se produce ninguna coincidencia entre el tiempo diegético y el tiempo fílmico en la medida en que se trata de una acción compleja –aunque única– que se desarrolla a través de muchos lugares y “saltándose” los momentos inútiles. En el interior de la secuencia existen hiatos diegéticos aunque insignificantes, por lo menos en el plano de la

denotación los momentos saltados no tienen importancia en la historia.

(Onaindia, 1996:109)

Los propios Casetti y di Chio, apuntan una solución, tras constatar que, pese al conciliador *totum revolutum* de su definición (donde tienen cabida parámetros narrativos, de puesta en escena, etc., que por sí mismos no resultan erróneos pero que no son propiamente garantes de una verdadera formulación terminológica), siempre quedan secuencias que no se amoldan fácilmente a propuestas enumeradas de requisitos de contenido o discurso para considerarlas unidades completas con elementos compartidos,

Sin embargo, hay que precisar que se puede dar el caso de claros signos de interrupción que se encuentren en mitad de unidad de contenido determinada. En este caso hay que dejar a la discreción del analista la decisión acerca de hacer corresponder el límite de la secuencia con el signo de puntuación, o interpretarlo simplemente como una pequeña división interna destinada a diferenciar dos unidades de contenido más pequeñas, las subsecuencias, que no son lo suficientemente fuertes como para crear una fractura significativa en el interior de la unidad semántica total.

(Casetti / Di Chio, 1990:40)

En este planteamiento se esconde el fundamento teórico de la secuencia. Hemos constatado que la unidad de contenido y discurso secuencial resulta demasiado imprecisa o desdibujada para convertirse en sintagma operativo. Sin embargo, si se acuerda, en primera instancia, que recaiga sobre el propio creador o investigador la tarea de señalar y justificar por qué es considerada una secuencia determinada, siguiendo una serie de parámetros válidos inscritos en el texto fílmico a nivel de contenido (continuidad de la acción, seguimiento espacio-temporal de un personaje, etc.), y a nivel de forma o discurso (signos de puntuación, planificación, etc.), convenimos que

entonces sí resulta posible alcanzar una definición satisfactoria de la unidad secuencial.

Cada análisis requiere establecer sus propias reglas, y este esbozo de definición fundamentado en la preeminencia de la acción del investigador, es decir, en la consecución de unos objetivos aplicados que son la verdadera finalidad del estudio (no la mera definición del vocabulario de partida) da respuesta a los principales problemas que surgen al considerar el término secuencia. Pero no resulta adecuado, todavía, formular una definición de secuencia ajustándose sólo a este acertado e importante razonamiento.

Fernández Díez y Martínez Abadía, tras sus dudas iniciales, ampliando el proceso de la experiencia fílmica a cada receptor individual, enuncian una definición más certera, *“Secuencia es una división del relato visual en la que se plantea, desarrolla y concluye una situación dramática. No es preciso que esta estructura sea explícita, pero debe existir de forma implícita para el espectador.”* (Fernández Díez / Martínez Abadía, 1999:29).

Efectivamente, como se apuntaba más arriba, el principal escollo a la hora de definir el concepto secuencia reviste en que, siendo un segmento fácil de discriminar en la inmensa mayoría de casos en los que visionamos un film, sin embargo escapa a una enunciación más precisa, a la par que universal.

Pero asumiendo que, incluso solamente de forma implícita, es el espectador, el analista, o el creador, y no la secuencia en sí misma (aunque deba siempre justificarse con ella, y en la mayoría de los ejemplos, el objeto textual segmentado coincida plenamente con el criterio de distintos sujetos investigadores) la que define dicha unidad secuencial, entonces esos vagos parámetros de “unidad de contenido” o “situación dramática”, que no resultan válidos en una definición rigurosa de secuencia, ya que primero habría que delimitar convenientemente los significados parciales que expresan, sí pueden convocarse a la hora de formular la correspondiente definición:

SECUENCIA

Unidad de contenido con significado completo constituida a partir de la conjunción o integración de elementos textuales determinados.

Esta definición resuelve las parcialidades o redundancias que se encontraban en otras propuestas.

Es la unidad básica de estructuración del contenido fílmico, tanto para la creación, como, sobre todo, para el análisis.

Posee significado completo, ya que sólo en esa totalidad es comprensible su propia existencia. Si no es finita, autónoma, si no tiene un sentido consumado, no puede considerarse una secuencia. Sus parámetros comunes se circunscribirán, en gran medida, a relaciones espacio-temporales o similares, pero, como se verá a continuación, sus elementos constructivos compartidos pueden resultar más heterogéneos.

El hecho de ser una unidad segmentable, además de remitir al texto fílmico en su conjunto, indica la existencia de un observador, un sujeto que cree pertinente establecer dicha segmentación (para crear o analizar) según los constituyentes textuales continuos diseñados o encontrados en la secuencia, y sobre todo en la conjunción o integración (como totalidad) de los mismos.

Por un lado, como estructuras discernibles, en el plano del contenido pueden incluirse como constituyentes de esa completitud aspectos temáticos, argumentales, espaciales, temporales, de acciones, de personajes, etc.

Por otro, en el plano del discurso pueden alegarse, en la atribución de rasgos compartidos que definen una unidad secuencial, la planificación, los signos de puntuación y demás aspectos técnico–expresivos, que, como vimos, pueden incluirse o desestimarse cuando el sujeto se adentra en el análisis específico de secuencias puntuales, ya que ninguno de ellos garantiza, por sí mismos, un cambio de secuencia (ni siquiera el tan mentado cambio espacio-temporal o las transiciones codificadas tipo fundido) más allá del contexto

concreto del texto fílmico y de la experiencia receptiva o creativa del sujeto particular que se acerca a visionar con distintos fines u objetivos ese film.

Sólo queda expresar las últimas puntualizaciones respecto a las características apreciables en la unidad secuencia.

Uno de los rasgos más interesantes de la secuencia es que remite tanto al texto en su conjunto, del que es la división básica, como a sí misma, ya que los constituyentes autónomos son netamente diferenciados del resto de la enunciación. Ninguna unidad se encuentra en una posición narrativa tan privilegiada como la secuencia. Su situación medular entre la película como totalidad y las distintas cesuras encadenadas o articuladas de dicha película la convierten en la unidad más atractiva a efectos creativos y analíticos. La secuencia sostiene un tira y afloja permanente entre el conjunto y sus subdivisiones: *“Reunión de una cantidad de escenas que tienen entre sí una ligazón dramática. Un film puede ser concebido dividido en partes, cada una de las cuales es integrada por un número variable de secuencias.”* (Feldman, 2002:162). A saber, se encuentra en la situación intermedia entre lo general y lo específico.

Resulta una evidencia, mayor según se ha ido desarrollando la Historia del Cine, que la secuencia es la articulación más elaborada, impactante, cerrada y reconocible con la que se construye un relato de ficción fílmica. Su heterogeneidad, que permite múltiples interconexiones entre sus elementos (como hemos visto, no exclusivamente espacio-temporales), a la vez que su coherencia interna, ha reducido prácticamente al ostracismo a unidades mayores (el acto, el episodio, etc.). De hecho, el cine se define en bastantes contextos teóricos como imagen secuencial en movimiento, según su despliegue temporal, durativo, dotando a la palabra de la relevancia terminológica que merece. Incluso, en relatos más o menos adscritos al canon clásico, es posible encontrar secuencias que respondan a determinados criterios taxonómicos, *“[...] el cine clásico incluso elaboró una verdadera tipología, relativamente estable en el curso de su historia, de estas grandes unidades.”* (Aumont / Bergala / Marie / Vernet, 2002:58).

Además, la secuencia, al ser una unidad narrativa, más que material, como indica acertadamente David Bordwell (1995), sostiene una serie de relaciones de evidente interés con unidades del ámbito discursivo, como la toma, la capa, y sobre todo, como veremos, el plano. Según se constatará a continuación, este hecho, objeto material de nuestra investigación, genera no escasos equívocos, como puede comprobarse en esta otra definición de secuencia de corte semiológico:

El segmento autónomo del discurso constituido por dos o más planos que desarrollan una acción única presentada en orden cronológico y que podrá articular elipsis o hiatos, es decir, pasarse por alto o suprimir algunos momentos poco significativos y por tanto indiferentes para la diégesis.

(Barroso, 1988:92)

Este es el riesgo de situar la secuencia en el ámbito de las unidades de discurso, más que en las de contenido: para distinguirla del plano, porque si no, serían sospechosamente semejantes, se señala que hacen falta “dos o más” de esos planos para completar una acción única, además de la habitual concurrencia léxica de la elipsis mecánica y narrativa, afirmación que, como no tardaremos en comprobar, no puede resultar más desacertada.

2.3.- Definición de plano–secuencia.

Al igual que sucede con cualquier concepto que se pretenda incluir en los estudios teóricos de enunciación fílmica, para la obtención de una definición rigurosa de plano–secuencia resulta obligatorio plantear una aproximación desde varias perspectivas.

A la hora de alcanzar un término satisfactorio que sintetice el discurso fílmico de la continuidad, se establece como requisito imprescindible, junto con la formulación de definiciones particulares de las unidades de segmentación

que hemos realizado, indagar exhaustivamente en la práctica histórica cinematográfica, fundamentada o manifestada en dos pilares básicos: los textos fílmicos y las propuestas teóricas precedentes o derivadas de los mismos.

Las manifestaciones textuales, las obras o películas concretas, como sucede en otras artes, pero especialmente en los medios de naturaleza técnico–expresiva, como es el caso del cinematógrafo, son las que van abriendo camino a futuras discusiones teóricas, al emprender la búsqueda libre e incansable de nuevas soluciones discursivas, y, como consecuencia de ello, promoviendo, sin remedio, la puntualización, reformulación o derrumbamiento de las aparentemente inmutables definiciones que hayan podido instaurarse con anterioridad. En el campo específico del plano–secuencia, ese proceso lexical evolutivo ha sido llevado a cabo, fundamentalmente, por directores y operadores de fotografía, que, espoleados por la necesidad de ofrecer cobertura formal a un novedoso requerimiento del contenido (o viceversa, como constataremos ocurre frecuentemente en el cine contemporáneo), idean y plasman en imágenes un recurso discursivo nunca antes proyectado.

Por consiguiente, siguiendo ese proceso teórico-práctico, en primer lugar analizaremos las distintas definiciones que se han ido formulando de plano–secuencia. A continuación, teniendo en cuenta las definiciones de las unidades de segmentación de plano y secuencia que hemos presentado, propondremos una definición personal de nuestro objeto de estudio. Por último, añadiremos ciertas matizaciones respecto a términos o unidades históricamente afines pero divergentes a la denominación plano–secuencia, como son la toma larga y el plano master.

2.3.1.- Definiciones históricas.

El problema más estudiado es el que se relaciona con la aparición y el uso de la expresión «plano-secuencia» [...]

(Aumont / Bergala / Marie / Vernet, 2002:43)

La realización en continuidad o no fragmentación, como hemos señalado anteriormente, ha sido un tema omnipresente, aunque no convenientemente sistematizado, en las investigaciones fílmicas, de modo que es posible encontrar un extenso número de definiciones y acercamientos terminológicos de distinta magnitud al concepto de plano-secuencia.

Sin embargo, igual que ningún tratado riguroso sobre dirección cinematográfica omite comentarios u observaciones sobre el plano-secuencia, no se encuentra, más allá de un breve esbozo nominativo, una apostilla aclaratoria o una opinión, un desarrollo profundo y consistente del término. Tanto es así, que, como veremos a continuación, las definiciones planteadas de plano-secuencia presentan sustanciales carencias, derivadas de la adscripción a un único acercamiento (narratológico, estético, etc.) o, como hemos visto que ocurría con las unidades de segmentación, de la exposición de una terminología vaga y confusa, tendente a equiparar, erróneamente, la definición general con las características contingentes que se derivan en obras concretas de ella. En un gran número de casos, por ejemplo, los distintos autores se limitan a enunciar el concepto en términos negativos, como contraposición al montaje externo, lo que no resulta válido según parámetros científicos, o mezclan conceptualmente algún tipo de atributo discursivo del plano-secuencia (el movimiento de cámara, por ejemplo) con sus acepciones generales.

Un apunte previo. Dejando a un lado el estéril debate sobre la invención del término en un contexto geográfico o industrial determinado, la polémica que ha suscitado la atribución de la denominación plano-secuencia a unos u otros teóricos del cine deviene decididamente fútil. Convencionalmente, la expresión es atribuida a los críticos franceses de posguerra (*plan-séquence*), pero más que obcecarse con buscar y revelar su supuesto nacimiento textual concreto en una revista o un ensayo, resulta necesario establecer las debidas correspondencias entre los desiguales conceptos empleados por contextos creativos tan dispares como Estados Unidos o Europa. Esta distinción se llevará a cabo una vez estipulada una definición de plano-secuencia para este trabajo de investigación.

La propuesta que ofrece el director de fotografía u operador Néstor Almendros representa un meridiano resumen de las imprecisiones que pueblan los cientos de formulaciones existentes, *“Un solo plano, sin cortes, que comporta varios movimientos o desplazamientos continuos de la cámara formando una escena completa.”* (Almendros, 1996:383).

Empezando por el final, afirma que el papel que ejerce como unidad discursiva el plano–secuencia es el de *“formar una escena completa”*. Esta vaguedad terminológica (ya hemos analizado los radicalmente heterogéneos significados que puede adoptar la acepción escena, y, sobre todo, lo más destacable, su relación subordinada respecto a otras unidades fílmicas) conduce a la definición a una imprecisión manifiesta que aniquila cualquier intento de ser tomada en consideración como propuesta científica válida. Destacar el plano–secuencia como solución fílmica que engloba una escena (¿no se estaría hablando, con mayor propiedad, por lo tanto, de un plano–escena?) y no una secuencia, es un contrasentido terminológico de partida. Sólo resultaría aceptable la definición (y por lo tanto ya no sería de carácter completivo en el sentido de que no daría cuenta del conjunto de las opciones discursivas) para aquellos ejemplos en los cuales una escena correspondiera o equivaliera a una secuencia, situación textual en la que, como hemos acordado, es preferible denominar a la escena, sencillamente, secuencia.

Además, siguiendo con la definición, el adjetivo *“completa”*, puede, o bien resultar redundante al acompañar a escena, o bien indicar que el autor distingue entre escenas cerradas o acabadas y escenas abiertas o parciales. En este último caso, o no serían escenas, sino unidades a medias, en progresión, en proceso de actualización, o estarían tan completas como las otras, porque, como hemos señalado más arriba, no es debido a ningún criterio narrativo determinado por lo que se define una escena espacio-temporal, sino por su relación con las otras unidades básicas de segmentación del texto fílmico.

Por otro lado, la parte central de la definición esgrimida (*“que comporta varios movimientos o desplazamientos continuos de la cámara”*) es un claro exponente, que advertíamos con anterioridad, de una aproximación al objeto de estudio deudora del campo profesional propio del investigador. Así, un operador fotográfico como Almendros, incluye el elemento básico de su área, el aparato mecánico de registro, la cámara, y su movimiento o desplazamiento, como fundamento principal de la definición, cuando, en realidad, no se trata más que de una característica formal técnico–expresiva contingente que, igual puede estar incluida en un plano–secuencia determinado, como los largos y complejos *travellings* con *Steadicam* del cine contemporáneo, que puede resultar ignorada en otros muchos ejemplos textuales, como en el primer cine mudo, con la cámara siempre fija, por citar sólo dos ejemplos genéricos. Es decir, en el momento en que se comprueba la existencia de planos–secuencia que ni mueven sobre sí mismo ni desplazan el medio de registro, dicha característica dinámica no forma parte de su más íntima naturaleza, y, por consiguiente, resulta superflua para la definición general.

Por último, señalar que a pesar de emplear los términos con cierta flexibilidad, la definición de Néstor Almendros contiene aportaciones puntuales dignas de ser tenidas en cuenta, como cuando hace referencia a un solo plano, sin cortes, y, sobre todo, alude a *“lo continuo”*, como constituyentes de una formulación de plano–secuencia.

En las antípodas del ejemplo anterior, Jean Mitry, arrastrado por un procedimiento metodológico excesivamente riguroso al ir descomponiendo las distintas unidades que componen un texto cinematográfico, rechaza, niega, el propio concepto de plano–secuencia. Este planteamiento ha sido muy debatido posteriormente,

Se puede reservar la palabra “plano” para las determinaciones espaciales, porciones de espacio o distancias con respecto a la cámara: así lo hace Jean Mitry, no sólo cuando denuncia la expresión “plano-secuencia”, incoherente en su opinión, sino con

mayor razón cuando ve en el travelling no un plano, sino una secuencia de planos.

(Deleuze, 2003:45)

Efectivamente, como se analiza en profundidad más adelante en esta misma investigación (2.4.3), si para el teórico francés se produce un cambio de plano en cuanto existe la más mínima variación de angulación o punto de vista literal de la cámara, no resultaría posible encontrar, en teoría, un plano que abarque por completo una secuencia. La definición de plano defendida por Mitry no resulta convincente ni operativa, primero, porque no conduce a ningún sitio y es un fin en sí misma (¿cómo se denominan entonces esos cientos de ejemplos textuales basados en la continuidad?) y, segundo, porque el planteamiento posterior erigido en torno a ella se desmorona desde el inicio al no fundamentarse, ni siquiera, en afirmaciones sólidas aceptables. Su intuición deviene incorrecta en primera instancia, no ya porque su aplicación no ofrezca ningún resultado teórico de relevancia (y no digamos ya orientado a la práctica profesional) sino porque existen relativamente numerosas y estimables muestras de planos–secuencia formados por encuadres que no varían de angulación ni de punto de vista.

Creemos que la propuesta de Mitry, a la vez que fatalmente distanciada de cualquier operatividad, de cualquier utilidad profesional (en la producción, en la planificación técnica de una secuencia o en el análisis textual, por citar unos cuantos campos representativos) carece de cualquier interés más allá del mero juego conceptual o ejercicio puramente elucubrativo, divorciado irremediablemente de la realidad de la enunciación fílmica.

Entre estos dos extremos terminológicos, se encuentran un gran número de definiciones en las que hay que basarse, pese a que el camino metodológico consista en señalar múltiples inexactitudes, para ir acotando progresivamente el alcance del término plano–secuencia.

La tendencia a explicar no sólo la acepción principal del término sino la continuidad o no fragmentación en general, añadiendo características,

funciones y particularidades contingentes del plano–secuencia, resulta extrañamente común,

También conocido como montaje dentro del cuadro, se trata de una toma única de cierta duración, en donde los cambios de planos y la entrada y salida a cuadro de los intérpretes se basan en el movimiento combinado de éstos y la cámara. Es una secuencia sin cortes. Requiere un minucioso planteamiento previo, con zonas de desplazamiento y detención e intenso uso de panorámica y cámara móvil. Proporciona una gran fluidez y realismo a la narrativa y ha sido una técnica muy utilizada por famosos cineastas como Welles, Wyler o Antonioni. Es el método de puesta en escena opuesto al sistema denominado “montaje por corte”.

(Raimondo Souto, 1991:91)

Nuevamente, esta extensa definición se extralimita ostensiblemente en sus funciones y sintetiza aspectos de las áreas de creación y análisis fílmico al completo. No por ello resultan desacertadas sus intuiciones, sino simplemente mal emplazadas o articuladas por su contingencia o improcedencia de acuerdo a una formulación terminológica. En cuanto a una definición estricta como unidad fílmica, entre algún apunte vago escasamente estructurado, Raimondo Souto aporta dos interesantes consideraciones: habla de unicidad y de ausencia de cortes, por un lado, y de montaje en el cuadro y de método de puesta en escena, por otro. Una definición general de plano–secuencia, de momento, parece dirigirse, a manera de esbozo, por esos planteamientos específicos,

Plano fijo o en movimiento relativamente largo (hasta 300 m, esto es, 9 minutos, duración de un rollo de película). A menudo posee la unidad y la independencia narrativa de una secuencia. Queda por decidir en qué momento un plano es lo bastante largo como para denominarse plano-secuencia. Otro criterio posible: un plano largo que se habría podido subdividir en varios planos en una

planificación tradicional. El plano-secuencia permite filmar a los actores de manera seguida, sin cortar su vuelo, como en el teatro.

(Magny, 2005:72)

La anterior propuesta de definición introduce dos nuevos elementos superfluos y discutibles que se repiten frecuentemente en formulaciones históricas de plano–secuencia: pretender fundamentar la definición en base al parámetro temporal de la duración del plano, y la comparación o cotejo de la continuidad con el montaje externo, pero no para oponer los dos sistemas, sino para equiparar uno a otro.

El propio autor intuye lo arduo que resulta establecer una longitud o duración a partir la cual poder distinguir entre planos convencionales y planos–secuencia. Indeterminaciones tan flagrantes como “*relativamente largo*” o limitaciones tan arbitrarias como imponer la longitud de un chasis de material fungible o de rollo de película de proyección (ya que hoy en día los sistemas de vídeo digital permiten duraciones mayores) como máximo temporal de un plano–secuencia determinado, indica la manifiesta imposibilidad de definir la continuidad fílmica empleando la duración de los planos como criterio analítico fundamental.

Como puede apreciarse en el corpus de análisis de este trabajo de investigación, la duración extendida (hasta cubrir, en ocasiones, más de diez minutos de metraje) resulta la Marca Diferencial Básica, y uno de los parámetros de estudio más sobresalientes de cara a la apreciación fílmica por parte del sujeto receptor, de brillantes ejemplos de planos–secuencia, pero no una característica esencial que se encuentre en todos ellos. Otro gran número de fragmentos no destaca en términos durativos absolutos, aunque deba admitirse que su longitud resulta más dilatada que la duración de los planos convencionales de montaje externo.

Se comprobará más adelante como en la estructura denominada toma larga (*Long Take*) la duración o longitud de sus planos de rodaje es la cualidad fundamental que las define, pero, de cara a una formulación satisfactoria de

plano-secuencia, el factor tiempo no merece ser incluido. Primero, por la indeterminación y carga subjetiva que hemos observado y, segundo, porque hace referencia, principalmente, a sólo uno de los dos componentes del término, el plano, dejando a la secuencia un lugar secundario en la definición (*"A menudo posee la unidad y la independencia narrativa de una secuencia"*). Esta jerarquía semántica entre las dos unidades no es exclusiva de esta propuesta de definición: *"El problema proviene obviamente de la primacía otorgada al plano en el análisis del film"* (Catalá, 2001:204).

Además, al no poder ofrecer una definición satisfactoria en términos durativos, por la imprecisión temporal y la relegación de la secuencia a meras funciones de acompañamiento, el autor recurre a la comparación con el montaje externo (la subdivisión en planos), pero, sorprendentemente, para subrayar su afinidad con la no fragmentación. Intentar definir el plano-secuencia como una estructura que puede ser sustituida por construcciones convencionales de montaje externo compone un contrasentido evidente. Formular un vocablo profesional o especializado afirmando que puede ser suplantando por otro no es válido a efectos de esta investigación.

Las definiciones que incurren en las ambigüedades o eventualidades vistas hasta el momento son perseverantes en resaltar los elementos contingentes por encima de la esencia misma del plano-secuencia. A continuación se incluye un resumen de propuestas que redundan en integrar otras unidades de segmentación (apelando continuamente a la unidad denominada escena), la duración (dando por hecho que un plano-secuencia siempre abarca un metraje considerable) y los movimientos de cámara (o cualquier atributo técnico no necesario para una formulación conceptual).

(1) Plano de duración particularmente extensa. (2) (También llamado plan-séquence) Término empleado originariamente por la crítica francesa para referirse, aproximadamente, a una secuencia sin solución de continuidad, que se emplea para describir un plano de duración extensa en el que el significado de la escena proviene del movimiento y de la acción que queden dentro de

cuadro y no del paso de un plano a otro. La cámara puede moverse para seguir la acción, pero es el público el que descubre el significado, en vez de que el montaje lo descubra por él.

(Konigsberg, 2004:425)

Como compendio de características particulares de fragmentos fílmicos en continuidad, estas dos acepciones resultan interesantes, pero no como definiciones científicas en sentido estricto. Los mismos heterogéneos errores de planteamiento terminológico y de vaguedad expositiva susciben los ejemplos siguientes,

El plano secuencia es una escena tomada si no en un único plano, por lo menos en una sola toma.

(Onaindia, 1996:116)

Unidad fílmica que comprende una serie completa de escenas.

(Ortiz / Joya / Londoño / Carlosama, 2000:155)

Considerado desde el ángulo de la duración, el plano ha dado lugar a la aparición de un concepto complejo: el plano-secuencia (aquel que por su duración contiene el equivalente de acontecimientos que corresponden a una secuencia).

(Carmona, 2002:97)

El plano-secuencia no deja de ser una sucesión de planos instantáneos, desarrollados en el tiempo y en el espacio sin solución de continuidad, en un único y mismo movimiento continuo de la cámara y que, por lo tanto, es capaz de variar el ángulo, de campo y hasta de acción, en momentos sucesivos.

(Soler, 2000:21)

Las escenas se suelen dividir en varios “planos” de diferente tipo, excepto en el caso del “plano-secuencia”, en el que se recoge la totalidad de la escena en un solo plano. Se suelen realizar varias

“tomas” de un mismo plano, hasta dar con una que proporcione el efecto deseado.

(Fernández-Tubau, 1994:128)

Un plano diseñado para incluir varios elementos de la historia en una sola toma ininterrumpida, en lugar de cubrir la misma información en planos individuales en una secuencia montada.

(Katz, 2000:290)

Un plano largo y generalmente complejo en el que hay muchos movimientos de cámara, durante el cual se rueda una escena completa en una toma sin cortes.

(Reisz / Millar, 2003:375)

Una variante de todo esto es el plano secuencia que trabajaron algunos directores europeos en los años 60. Se trata de un plano tan largo que por sí mismo es toda una secuencia.

(Zúñiga 1998:121)

Lírica e interesante, pero persistiendo en las inexactitudes y las vaguedades terminológicas, esta definición de Antonio del Amo destaca sus cualidades espacio-temporales y su carácter cerrado o completo,

Es una pieza enteriza y cerrada, con su principio y su fin (y su centro), completamente equivalente a lo que es un acto teatral, salvo su dimensión. Su espacialidad es manifiesta. El espacio es su único marco, su definitivo valor. El tiempo transcurre en un plano-secuencia pesadamente, segundo a segundo, sin encontrar el menor resquicio por donde fugarse, porque es tiempo real, continuo, sin posibilidad de abreviación. Es puesta en escena total, completa, en la que se prevé todo.

(Amo, 1972:97)

Esta última definición, sin embargo, preludia otra serie de formulaciones que, desentendiéndose de la carga superflua y ambigua de enumerar las características coyunturales o de las funciones no conceptualmente necesarias del plano–secuencia, se circunscriben al estudio del mismo como unidad de segmentación, al modo que venimos estableciendo en epígrafes anteriores. El autor ya apunta que un plano–secuencia se asemeja a “[...] *la estructura dramática completa, sin cortes*” (Amo, 1972:97). Es decir, se plantea la investigación del plano–secuencia como estructura o unidad de enunciación y no como síntesis de parámetros técnico–expresivos concurrentes o no:

Variando encuadres por medio de movimientos de cámara, el plano secuencia intenta desarrollar a lo largo de una sola toma una acción integral que pueda considerarse una secuencia completa.

(Sánchez-Escalonilla, 2003:236)

La segunda parte de esta propuesta de definición intenta despegarse de los factores contingentes (variación de encuadres, movimientos de cámara) para ceñirse a un enunciado esencial: *“una acción integral que pueda considerarse una secuencia completa”*. Por un lado, el carácter integral del plano o toma es un factor clave a tener en cuenta en una posible definición. Efectivamente, tanto una como otra unidad de segmentación puede o no contener en sus márgenes físicos una acción completa. El sentido unitario y terminado de esa acción (contenido) comprendida en una unidad determinada (discurso) distingue el primer aspecto básico para delimitar conceptualmente un plano–secuencia. A continuación, se especifica que ese contenido integral puede considerarse, en ejemplos textuales concretos, que cubre una secuencia completa. Al introducir la consideración del analista o receptor del texto como rasgo definitorio de la unidad de contenido dramático o narrativo secuencial, se inicia un decidido acotamiento de la formulación de plano–secuencia. A saber, unas unidades de proceso o discurso (toma o plano) comprenden en sus límites una unidad de contenido que puede considerarse similar o equivalente a la secuencia.

Esta aproximación, por lo tanto, se circunscribe al terreno de las unidades de fragmentación del proceso y discurso fílmico (capa, toma, etc.) en relación con las unidades de contenido (escena, secuencia, etc.) dejando para ulteriores estudios los parámetros contingentes del plano–secuencia,

Creo que la solución, teniendo en cuenta que las últimas producciones de video digital y de diseño por ordenador organizan sus imágenes mediante configuraciones sin corte alguno que llevan al paroxismo esta figura (y, en cierta forma, la reducen al absurdo), estaría en desvincular del todo los movimientos de cámara de las divisiones de escena y secuencia y buscarle a la figura un nombre que los circunscribiese estrictamente al terreno de la planificación, que es el lugar al que pertenece.

(Catalá, 2001: 204)

Las siguientes definiciones prosiguen, a la vez que simplifican, este planteamiento, al distinguir entre toma de rodaje y plano de montaje (siguiendo los planteamientos terminológicos que hemos establecido anteriormente) y equiparar la solución secuencial por medio de una única unidad (en cualquier fase del proceso), sin puesta en serie, como el fundamento mismo de una definición de plano–secuencia:

Secuencia resuelta en una sola toma de rodaje y un solo plano de película, sin ningún tipo de cortes.

(Cuellar Alejandro, 2004:84)

Se habla de plano-secuencia para referirse a una secuencia que se rueda en un único plano o unidad de toma.

(Romaguera i Ramió, 1991:149)

No por sencillas y contundentes estas breves fórmulas dejan de resultar válidas como punto de partida para una definición original y ajustada de plano–secuencia. Sin embargo, todavía se escapan determinados aspectos del

término, ya que ninguna de las dos propuestas agota el significado de la compleja relación entre los dos componentes de la definición:

Por una parte, el todo cinematográfico sería un solo y mismo plano-secuencia analítico, en derecho ilimitado, teóricamente continuo; por la otra, las partes del film serían en realidad planos discontinuos, dispersos, diseminados, sin un enlace asignable. Es preciso, pues, que el todo renuncie a su idealidad y pase a ser el todo sintético del film, realizado en el montaje de las partes; e inversamente, que las partes se seleccionen, se coordinen, entren en raccords y enlaces que reconstituyan por montaje el plano-secuencia virtual o el todo analítico del cine.

(Deleuze, 2003:48)

A su vez, se requiere hallar la especificidad del plano–secuencia como una nueva unidad de conjunto, no como un plano que abarca una secuencia o viceversa, sino como una fórmula original de enunciación. La teoría de la “Gran Sintagmática” de Christian Metz (1972, 1973) propone la definición de los segmentos autónomos de una película como divisiones directas de la misma,

Se llama segmento autónomo a todo fragmento fílmico que sea una subdivisión de primer nivel, es decir, una subdivisión directa del film y no una subdivisión de una parte de la cinta cinematográfica.

(Fernández Sánchez, 1997:96)

Metz distingue entre planos autónomos y sintagmas. Los primeros, que constan de un solo plano, serían los planos-secuencia y los insertos, mientras que los sintagmas abarcarían los segmentos que constan de más de un plano. El plano–secuencia, por lo tanto, puede considerarse una división de primer nivel, y no un tipo de subsintagma derivado del plano: “*Algunos autores, particularmente Jean Mitry y Christian Metz, han mostrado claramente que este «plano» era el equivalente de la suma de fragmentos muy cortos y más o menos fácilmente delimitables.*” (Aumont / Bergala / Marie / Vernet, 2002:43).

Por consiguiente, el estudio de las vinculaciones entre plano y secuencia, como unidades paradigmáticas de discurso y de contenido, respectivamente, debe conducir a una definición completa que permita abordar otros fenómenos de relación con las unidades toma y escena o el film en su totalidad: *“Por cierto, tal como hemos visto, de acuerdo con la definición de escena y secuencia ofrecida por Metz, no se debería hablar de plano secuencia sino de plano escena, en la medida en que el mismo tiempo diegético corresponde siempre con el tiempo filmico y el tiempo de pantalla.”* (Onaindia, 1996:116). Aunque el planteamiento del autor no es correcto, ya que parte de una definición no válida de escena, su apreciación abre nuevas vías de investigación interrelacionada. Dichas matizaciones, precisiones y vinculaciones se abordarán convenientemente en este análisis, ya que su complejidad es manifiesta,

Mitry hablará en este caso de sucesión de planos en un solo y mismo movimiento continuo, y Bonitzer de paradoja, en tanto en cuanto en el nivel del “continente” se destaca la continuidad de la toma, mientras que en el nivel de los contenidos son relevantes los distintos tamaños dependientes de la toma móvil de vistas.

(Carmona, 2002:97)

Por el momento, las definiciones históricas de plano–secuencia que han sido pormenorizadamente analizadas han indicado las pautas a seguir para profundizar metodológicamente y los errores de planteamiento a desechar o ignorar para la obtención de una formulación científicamente válida del término. Estos últimos, como advertíamos anteriormente, se resumen en la pretensión de introducir o incluir aspectos contingentes del plano–secuencia (características técnico–expresivas, funciones, etc.) en la definición teórica general, mientras que los patrones correctos de análisis se circunscriben a formular esencialmente el plano–secuencia desde el punto de vista de las unidades de segmentación, específicamente, desde la vinculación del discurso (plano) con distintas fragmentaciones estandarizadas de contenido (escena y secuencia, principalmente). Aún nos queda sistematizar estas aportaciones,

afrontarlas desde diversas perspectivas de análisis y establecer las debidas correspondencias con otros términos colindantes, como la toma larga, el plano-película y el plano master.

Así, el plano-secuencia, si bien es formalmente un plano (está delimitado, como todo plano, por dos «cortes»), no será considerado en muchos casos como intercambiable con una secuencia. Naturalmente, todo depende de lo que se busque en el filme: si intentamos simplemente delimitar y numerar los planos, si queremos analizar el desarrollo de la narración o, en cambio, queremos examinar el montaje, el plano-secuencia se tratará de forma diferente.

(Aumont / Bergala / Marie / Vernet, 2002:43)

2.3.2.- Propuesta de definición.

Como vemos, la toma puede contener uno o varios planos de encuadre. Una toma, o la combinación de diversas tomas o partes de ellas (planos de edición), pueden representar una escena. Una o varias escenas pueden constituir una secuencia. Un conjunto de secuencias relacionadas en una estructura dramática superior que, por otro lado, se organiza igualmente en forma de planteamiento-nudo-desenlace, pueden configurar el relato completo.

(Fernández Díez / Martínez Abadía, 1999:36)

Para formular la definición teórica general de plano-secuencia que va a suscribirse y defenderse en este trabajo de investigación de cara al posterior análisis empírico, hay que recodar, en primera instancia, los términos individuales propuestos de las unidades que lo componen, es decir, el plano y la secuencia.

PLANO

Unidad discursiva mínima de continuidad espacio-temporal comprendida entre dos cortes que posee significación completa.

SECUENCIA

Unidad de contenido con significado completo constituida a partir de la conjunción o integración de elementos textuales determinados.

La unidad denominada plano, como hemos visto, se encuentra constreñida por el montaje externo, por el corte físico (del celuloide) o virtual (de la edición no lineal) que resulta consustancial a su definición discursiva o formal. La unidad denominada secuencia, por el contrario, no se encuentra definida o delimitada por dicho montaje externo, por lo que esta unidad, aparentemente, incluye a la primera, como estructura superior de segmentación. Es decir, una secuencia puede contener un número variable de planos, mientras que un plano, en teoría, no puede albergar varias secuencias.

Ateniéndose a la historia textual del cine, al corpus de obras fílmicas en sentido general, se comprueba que conforman una amplia mayoría las secuencias, o unidades estructurales con significado completo segmentables a partir de constituyentes comunes o compartidos apreciables en las mismas, que utilizan más de un plano para construirse. Siendo variable el número de unidades formales implicadas, existen ejemplos paradigmáticos del empleo de gran profusión de planos para completar una única secuencia¹³. La infinitud de duraciones distintas o de pretensiones poéticas divergentes de las secuencias que componen las películas convierten en tarea imposible establecer un ratio secuencia / plano que podamos establecer como común o normativizado, ni siquiera durante los periodos históricos más aparentemente prescriptivos, como pueda parecer, superficialmente, el apogeo del Modo de Representación Institucional dentro del denominado cine clásico norteamericano.

¹³ Sirva como ejemplo concreto la secuencia de la ducha de *Psicosis* (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960) que emplea más de setenta encuadres de corta duración para materializarse.

Ahora bien, por el contrario, resulta constatable (desde los albores del cine los profesionales del medio se apercebieron de ello) que una secuencia puede resolverse por medio de un único plano¹⁴. Es decir, que un segmento, del cual una característica reseñable es que, en principio, no está constreñido por ningún aspecto de montaje externo, puede estar delimitado por dos cortes, y, por lo tanto, igualarse en contenido y forma a la unidad plano.

Por lo tanto, como ese criterio de considerar los cortes de montaje externo elementos netamente consustanciales se aplica a la definición del segmento plano y no a la del segmento secuencia, puede afirmarse, invirtiendo los términos, que un plano puede contener dentro de sus estrictos márgenes físicos una secuencia (completa) o, incluso, más de una de estas unidades¹⁵. Es más, con los medios tecnológicos disponibles en la actualidad, nada impide que un plano abarque todo el metraje de un film, lo que podría denominarse, como veremos, plano–película.

En ambos casos, tanto si se afirma que una secuencia se resuelve por medio de un único plano, como si se apunta que un plano puede albergar en sus contornos una secuencia, estamos ante una situación de equivalencia de las unidades de segmentación en la que

PLANO = SECUENCIA

Como unidad fílmica, por lo tanto, el plano = secuencia o plano–secuencia vincula estrechamente los dos componentes básicos de la historia y el discurso con significación completa de la enunciación cinematográfica:

El plano, como unidad fundamental de expresión, de discurso. Es decir, el límite formal (dos cortes) de la nueva unidad compuesta.

¹⁴ Lo que posibilita, en un principio, la formulación de la acepción secuencia–plano en vez de la común plano–secuencia.

¹⁵ La película *El Arca Rusa* (Russian Ark, A. Sokurov, 2002) [430], por citar un ejemplo que veremos detenidamente, más que estar construida con un único plano–secuencia, puede decirse que está formada por un único plano–secuencias o, siendo más precisos, un plano–película.

La secuencia, como unidad fundamental de contenido, de la historia. A saber, la estructura dramática o narrativa que queda comprendida en la nueva unidad integrada.

Las dos unidades funcionan en el plano-secuencia, por consiguiente, como significante y significado, o estructura formal material y elemento estandarizado de relato, respectivamente.

PLANO-SECUENCIA

Unidad estructural en continuidad que integra, en términos de equivalencia durativa, un plano, como organización formal del discurso, y una secuencia, como componente básico del contenido.

De este modo, el plano-secuencia es un sintagma donde la unidad plano y la unidad secuencia, donde las dos herramientas básicas de segmentación empleadas en la teoría y práctica fílmica, coinciden plenamente en términos materiales de duración o metraje.

El plano aporta los límites organizativos formales del montaje externo para constreñir esas características de contenido¹⁶ que la secuencia no tenía limitadas discursivamente en un principio (un sujeto, dijimos, la delimita justificadamente siguiendo parámetros variables inscritos en el texto, lo que podría coincidir expresamente con el corte físico o no) y, por consiguiente, sólo aparecerá dicha edición externa para marcar el inicio y el fin, nunca durante el desarrollo intermedio o progresivo, de la secuencia. Si se fragmentara la secuencia, introduciendo, por ejemplo, un inserto, ya no podría hablarse de la equivalencia plano = secuencia como unidad plenamente constituida.

Por otro lado, el plano, como apuntábamos en su definición, aporta un elemento capital a la relación: el nexo de unión, la continuidad espacio-

¹⁶ En las secuencias, como advertíamos, los conformantes discursivos siempre se subordinan al contenido. De ahí que sea la unidad de escritura básica del guión literario.

temporal en sentido amplio¹⁷. En esa idea de continuidad, de no fragmentación, reside el fundamento mismo del plano–secuencia. Este nexo de continuidad permite dar por válida la definición aún cuando en el plano–secuencia posmoderno o contemporáneo, las sustancias expresivas provenientes de múltiples fuentes (entre ellas, diferentes tomas o capas) coincidan dentro de una única unidad no fragmentada por montaje externo. El plano–secuencia, como veremos, adquiere significado como elección de dirección cinematográfica, en primera instancia, por unir ininterrumpidamente distintos elementos de forma y de contenido con el objetivo de proponer un nuevo sentido fílmico extraído de esa relación.

La denominación plano–secuencia resulta más acertada y válida que la, igualmente posible, de secuencia–plano, no por resultar la expresión más empleada históricamente en el vocabulario fílmico, sino porque el término plano es el que aporta la estructura formal a la unidad y por lo tanto, el que no varía desde un punto de vista objetivo. Así, como veremos, puede hablarse de plano–escena o plano–videoclip, como unidades autónomas.

2.3.3.- De la unidad a la técnica o modo de enunciación.

Una vez establecida la definición teórica general de plano–secuencia como unidad de contenido y discurso, se plantea la necesidad de dar un paso más, al constatar que la unidad estructural ha dado lugar, históricamente, a una fórmula enunciativa de dirección cinematográfica.

En efecto, en la proyección teórica y en la ejecución práctica, por parte de los creadores cinematográficos, de relaciones textuales en continuidad formadas por unidades tipo plano vinculadas con unidades equivalentes tipo secuencia, es donde puede apreciarse la enorme trascendencia que ha adquirido esta estructura compuesta de discurso y contenido integral.

¹⁷ Veremos numerosos ejemplos donde el espacio y el tiempo mutan abismalmente dentro de un mismo plano–secuencia, pero, la continuidad, la relación, el nexo de ese salto, es siempre la característica principal que fundamenta esta unidad.

Por lo tanto, la unidad plano–secuencia ha constituido históricamente una técnica o modo de enunciación cinematográfica fundamentada en la continuidad o no fragmentación correspondiente a un único plano de montaje que contiene en sus márgenes el inicio, desarrollo y conclusión de una unidad secuencial.

Como se analizará detenidamente en esta investigación, el plano–secuencia se convierte así en el paradigma de las construcciones de montaje interno o montaje en el mismo plano, es decir, por un lado, en la puesta en escena (elementos representados a registrar) y puesta en imágenes (encuadre y duración) de una determinada secuencia y, por otro lado, en las construcciones externas por composición de tomas o capas dentro del mismo plano en postproducción.

Resulta imprescindible distinguir entre la unidad y la enunciación ya que, como veremos, la segunda contiene la aplicación operativa, no exclusivamente a nivel de definición de segmentación teórica, de la primera.

Se entiende la enunciación cinematográfica como el conjunto de decisiones generales (decir/hacer) que implica la construcción de enunciados textuales fílmicos: Como señala Virginia Guarinos, *“Desde el punto de vista «vulgar», enunciar es proferir, verbalizar, dar forma a un pensamiento y colocarlo en la pista de despegue de una comunicación, de un acto de comunicación. O lo que es lo mismo, es crear un mensaje para intercambiar.”* (García García, 2006:13). A saber, *“Decir es argumentar. Todos los fenómenos que intervienen en la operación de pronunciar o enunciar afectan de algún modo a nuestra manera de construir y guiar no sólo nuestro discurso, sino igualmente el de nuestro(s) interlocutor(es). El hecho de tomar la palabra nos confiere un poder pequeño pero muy efectivo a la hora de fortalecer y preparar el terreno donde construir y organizar nuestros argumentos”* (Hermoso, 2000:131). Enunciar, en definitiva, es construir un discurso para la comunicación, un mensaje para ser recibido e interpretado según las pautas creativas establecidas por el sujeto de la enunciación.

Por lo tanto, la enunciación engloba una serie de áreas creativas que no pueden atribuirse en solitario la proyección o diseño y la ejecución de una película, entendida esta misma como enunciado, que “[...] es aquello que se dice con la intención de significar, sea cual sea la materia o sustancias sobre la que se consigne.” (Peña Timón, 2001:51).

En la enunciación referida a la continuidad o no fragmentación, el área de dirección o realización¹⁸ conforma el ámbito principal de análisis y construcción textual, pero no puede entenderse, restrictivamente, la enunciación como sinónimo de dirección fílmica, ya que otras áreas afines, subordinadas a esta, pero independientes profesional y creativamente, también componen la posible poética fílmica en continuidad. Dejando a un lado funciones logísticas u operativas, como la producción, y las destinadas (sin olvidar su vertiente artística) a la plasmación tecnológico-expresiva de las sustancias visuales y sonoras de la película, como la dirección de fotografía o el diseño sonoro de la misma, el otro campo susceptible de estudio, como complemento a la vez que integrante de la dirección, es el montaje o edición. Como se verá a continuación, la enunciación en plano–secuencia, en primer lugar, atañe al director de cine como principal responsable de la planificación de una película, de su puesta en escena y puesta en imágenes (ambos integrando como conjunto el denominado montaje interno) y de la supervisión y decisión final en cuanto a la puesta en serie (o montaje externo), pero referido a este último ámbito, es decir, al del montaje como articulación de distintas unidades, no puede obviarse la labor de los teóricos y técnicos del montaje o la edición, en estrecha relación con los directores o realizadores, en la configuración enunciativa de la continuidad o no fragmentación fílmica.

Por consiguiente, por enunciación, en sentido genérico, se entiende en este trabajo de investigación la creación textual fílmica de dirección y montaje, como áreas interrelacionadas de análisis y construcción de películas, destacando la importancia jerárquica de la primera, al ser el plano–secuencia,

¹⁸ Se utiliza el término dirección para el campo fílmico, mientras que realización se emplea en el universo audiovisual como conjunto o en ámbitos específicos como la televisión. De igual modo, el término montaje se aplica al cine mientras que el de edición es propio de medios videográficos o televisivos y en el vocabulario anglosajón en general.

mayoritariamente, una técnica o modo de puesta en escena y puesta en imágenes, es decir, una planificación y organización discursiva diseñada y realizada por el director en las fases del proceso de construcción de una película de preproducción y rodaje, respectivamente, pero sin ignorar o menoscabar la función del montador en la puesta en serie de unidades en continuidad pergeñadas en la fase de postproducción o en la articulación textual de planos–secuencia en unidades superiores como un bloque o un film entero. Dejar de lado esta última faceta profesional de la enunciación en continuidad, definiendo el plano–secuencia, por lo tanto, como técnica o modo de dirección y no como enunciado que engloba en su conjunto, a la vez que puede desvincularse o circunscribirse a una de esas áreas concretas incluidas, específicamente el montaje, sería reducir o limitar, desde el punto de vista de la Poética Audiovisual, el campo de análisis de esta investigación.

Siguiendo con el planteamiento inicial, por lo tanto, el paradigma de enunciación del plano–secuencia se convierte en técnica al aplicarse como ciencia y arte, es decir, al conformar un instrumento codificado, un recurso creativo o una herramienta tipificada de construcción fílmica, y, además, se materializa en un modo, al integrar, de forma variable o heterogénea, dentro del sistema de características intrínsecas de la propia técnica derivada de la unidad de segmentación, un procedimiento o conjunto de procedimientos para realizar una determinada acción textual plasmada en un discurso.

Mientras que la unidad plano–secuencia, como hemos visto, muestra la equivalencia absoluta de ambos componentes del término, la técnica o modo de enunciación del plano–secuencia, de la continuidad o no fragmentación, abarca el conjunto heterogéneo de soluciones poéticas o de construcción textual que vinculan estrechamente, en términos de equivalencia o igualdad, una unidad de discurso con una de contenido para la obtención de fines técnico–expresivos determinados. Es decir, todos aquellos modos enunciativos en continuidad¹⁹, no fragmentados, o sin concurrencia de montaje externo

¹⁹ Debe hacerse un inciso en cuanto al término continuidad. En el vocabulario fílmico convencional, se reserva el término al ámbito del montaje externo como *raccord* o simulación de contigüidad narrativa y estética entre distintos planos, por ejemplo cuando se afirma que, “Podemos decir que el respeto por el eje de la acción y el respeto por la dirección del movimiento son dos principios básicos de la continuidad”

alguno, en los que una unidad de discurso, predominantemente el plano, se equipara a una unidad tipificada de contenido: una escena, una secuencia, etc., pero también a un formato o producto audiovisual completo. Así, puede hablarse de plano–videoclip o plano–spot, para definir videos musicales o anuncios compuestos por un único plano de montaje (se encuentran múltiples manifestaciones de ambos supuestos en la práctica audiovisual, pero la inclusión de ejemplos en este trabajo de investigación excede los límites establecidos para el mismo), pero también puede formularse el plano–película, para designar al film completo que está comprendido entre sólo dos cortes de montaje externo.

En cuanto a otras posibles denominaciones, siguiendo la idea fundamental de que lo relevante es la relación o integración directa entre unidades para generar técnicas o modos constructivos, se podría considerar el término toma–película o composición–secuencia, pero su empleo no resulta recomendable por una razón: se trataría de unidades de proceso, de trabajo, no de apreciación textual, y por lo tanto, no serían analizables en una película acabada sino que resultarían, simplemente, unidades profesionales de creación. Su relevancia comparativamente, por lo tanto, con una unidad como el plano–secuencia sería bastante reducida en términos metodológicos.

La denominación plano–secuencia, que se emplea en este trabajo de investigación, al resultar el paradigma discursivo básico de la misma, como equivalente de enunciación en continuidad o técnica o modo de la no fragmentación, ha acaparado estas otras distintas relaciones que pueden establecerse entre el plano y diferentes unidades textuales de contenido, de tal manera que el término ha venido a designar, impropriamente, este otro tipo de soluciones. Esta translación de significado se ha producido, como hemos advertido con anterioridad, al tratarse, tanto el plano como la secuencia, de las dos unidades principales de la construcción fílmica. Su preponderancia ha provocado que muchos autores denominen planos–secuencia a planos–

(Kuhn, 1982:65). Es por ello que resulta válido y pertinente emplear el término continuidad, incluso con mayor razón, cuando se habla de montaje interno.

películas (como los incluidos en el corpus de esta investigación), planos–escenas o cualquier otra estructura en continuidad.

Puesto que en todos los casos de plano-secuencia o plano-escena se expresa una voluntad de rodar todo el conjunto de forma unificada.

(Catalá, 2001:204)

En este trabajo distinguiremos terminológicamente entre los distintos tipos de relaciones de no fragmentación fílmica, y así, en el corpus se especifica que estructura discursiva se analiza (plano–secuencia, toma larga / plano–escena o plano–película) pero denominaremos técnica o modo general de enunciación del plano–secuencia al conjunto de propósitos²⁰, procesos, concepciones, teorías y realizaciones de la continuidad o no fragmentación fílmica de la que forma parte y es máxima exponente creativa.

Si no se emplea exclusivamente la fórmula plano–secuencia, es, primero, porque, como hemos visto, la enunciación en continuidad resulta más amplia y compleja y, segundo, porque tanto este concepto como el de no fragmentación son básicos en el ámbito teórico y práctico de la técnica o modo. Así, la continuidad extiende los límites formales del plano–secuencia, al hacer referencia a la unión, relación, vinculación o integración de elementos de contenido y discurso en una estructura temporal durativa determinada, mientras que la no fragmentación destaca o contrapone el montaje interno (puesta en escena y puesta en imágenes) a la fragmentación o montaje externo de articulación de distintas unidades (puesta en serie). Es decir, mientras que la continuidad abarca el análisis y creación general de la técnica o modo en sí mismos, la no fragmentación introduce una característica fundamental del plano–secuencia como es su relación de oposición o complementariedad con la otra gran opción discursiva de dirección o montaje: fragmentar el texto por corte.

²⁰ En los medios audiovisuales, por su especial complejidad creativa e industrial de realización, en ocasiones los objetivos o intenciones de sus máximos responsables no consiguen plasmarse por completo en la pantalla.

Por lo tanto, una vez establecida una definición válida de la unidad plano–secuencia, se comprueba que su formulación resulta pertinente, tanto en el ámbito teórico como en la realización práctica, a efectos de justificar o validar una investigación de estructuras enunciativas fílmicas ajustadas o acordes a dicha definición y a las concepciones más amplias de continuidad y no fragmentación.

Lo fundamental, por lo tanto, al margen de la exacta denominación, es descomponer desde una perspectiva multidisciplinar (estética, narratológica, pragmática, retórica, semántica, tecnológica, etc.) esas complejas relaciones de consonancia o equivalencia integral entre la unidad de discurso plano y las distintas unidades de contenido y analizar exhaustivamente dicha continuidad o no fragmentación, como resulta el fin último de esta investigación, estudiando ese conjunto de características y funciones específicas en forma de vinculación, semejanza, complementariedad, disonancia, oposición, antítesis, en definitiva, de codificación o ruptura en la construcción de la estructura paradigmática del montaje interno que representa la técnica o modo de enunciación del plano–secuencia. Respecto a este último punto, el plano–secuencia se entiende, por lo tanto, como la continuidad enunciativa que se percibe o experimenta por parte de un sujeto de la recepción. El espectador / investigador observa la no fragmentación como un resultado textual dado, es decir, como una técnica o modo de construcción fílmica, más allá de la unidad estructural que representa.

Así, una vez definidas tanto la unidad como la técnica o modo de enunciación del plano–secuencia, y en general, los parámetros conceptuales de la continuidad o no fragmentación, y antes de exponer las principales teorías erigidas en torno a este ámbito discursivo, debemos definir otros dos vocablos tangenciales que han sido, históricamente, relacionados con el plano–secuencia: la toma larga y el plano master. Unas precisas puntualizaciones sobre ambos términos resultan necesarias para completar el vocabulario conceptual básico de esta investigación y deshacer ambigüedades e imprecisiones ampliamente extendidas en el pensamiento fílmico.

2.3.3.1.- Toma larga.

[...] desde el punto de vista del contenido un plano puede ser perfectamente equivalente a una serie más larga: caso clásico de lo que se llama “plano-secuencia” (del que es la definición), pero también hay un número de planos que no son verdaderamente planos-secuencia, y en los que, sin embargo, un acontecimiento cualquiera (movimientos de cámara, gestos...) está suficientemente cualificado para actuar como cesura, es decir, como verdadera ruptura, o para provocar profundas transformaciones del cuadro.

(Aumont / Bergala / Marie / Vernet, 2002:59)

Para acometer una definición de toma larga, primero hay que matizar varios aspectos sobre el contexto creativo geográfico donde se emplea un vocabulario o glosario fílmico determinado u otro.

Por un lado, se constata que, si bien con cierta imprecisión y vaguedad, como hemos visto, el término plano-secuencia (*plan-séquence*) ha sido profusamente empleado por teóricos y críticos franceses para referirse a las construcciones de secuencias o escenas no fragmentadas por montaje externo:

Plan très long qui constitue à lui seul une séquence. Le plan-séquence consiste à filmer en une seule prise toute l'action d'une scène²¹.

A French phrase that means an uninterrupted sequence. It usually entails a long or extended shot on a given set or scene and allows the action to unfold in the frame itself rather than movements created by editing or major movements of the camera. The

²¹ Trad. Cast.: “Plano muy largo que constituye él solo una secuencia. El plano-secuencia consiste en filmar en una sola toma toda la acción de una escena” (Universidad de Québec, sede web, consultada el 10-2004).

*camera can move within the context of the "plan-sequence" but the audience discovers the heart of the material rather than allowing the camera to discover it for them. (See "long take").*²²

El grado de ambigüedad del término generalmente utilizado en Francia reside en una insuficiente demarcación de los correspondientes significados de las unidades que lo conforman (plano y secuencia) y en la equiparación del mismo a diversas estructuras paradigmáticas (construcciones en profundidad, empleo de constantes movimientos de cámara, etc.) que, si bien se han convertido en distintas fórmulas estandarizadas de plano–secuencia, ni resultan exclusivas de éste, ni se encuentran necesariamente en todas sus manifestaciones. Por consiguiente, el *plan-séquence* francés agrupa un grupo de términos de contornos difusos que circunda, sin cubrir por completo, nuestra definición de investigación, pero que, como comprobaremos a continuación, sirve a efectos prácticos para la búsqueda justificada, exploración y delimitación del corpus cinematográfico, precisamente por su cercanía o similitud, a la hora de estudiar fuentes textuales históricas concretas, con nuestra propuesta.

Por el contrario, en la teoría y crítica norteamericana, el término que figura en la mayoría de los vocabularios fílmicos correspondiéndose, de forma inexacta, con nuestra propuesta de definición de plano–secuencia, es el de *Long-Take* o toma larga. Plano–secuencia que “[...] en el ámbito anglosajón suele equivaler al concepto de toma larga” (Sánchez-Escalonilla, 2003:236).

De este modo, por toma larga se entiende, sencillamente, “A shot of long duration [...]”²³ (Phillips, 2002:549), o, más elaboradamente,

²² Trad. Cast.: “Un concepto francés que significa una secuencia ininterrumpida. Normalmente implica un plano largo o extenso en un set dado o una escena y permite a la acción revelarse en el encuadre mismo más que en movimientos creados por edición o movimientos de cámara. La cámara puede moverse con el contexto del plano–secuencia pero la audiencia descubre el corazón del material más que permitir a la cámara descubrirlo por ellos. (Ver Toma larga)” (Barnesandnoble Glossary, sede web, consultado el 8-2004)

²³ Trad. Cast.: “Un plano de larga duración [...]”.

[...] designa un plano suficientemente largo para contener el equivalente de varios acontecimientos (es decir, un encadenamiento, una serie de diversos acontecimientos distintos)
(Aumont / Bergala / Marie / Vernet, 2002:43)

El cine es un arte tanto espacial como temporal y una conexión dentro del concepto de plano entre estos dos parámetros es el concepto de toma larga.

(Sánchez-Escalonilla, 2003:241)

Por lo tanto, la toma larga aglutina esquemas indefinidos de contenido, la mayoría, secuencias en desarrollo, resueltas, predominantemente, por medio de una unidad tipo plano de larga duración. Es decir, lo fundamental de la unidad es su materialidad, su forma discursiva como plano y no dicho contenido. Por lo tanto, si el plano-secuencia remite a la narratividad (relación historia / discurso) la toma larga lo hace al proceso de realización y al discurso en sí mismo.

Ese discurso como unidad plano puede destacar por su complejidad técnica y expresiva, pero no exclusivamente (también puede ser extremadamente simple o convencional), además de mostrarse, generalmente, codificada en estructuras recurrentes (sobre todo referidas al desplazamiento físico del medio de captación por un espacio continuo) que, sin embargo, no aducen la completitud de dicha secuencia. A saber, no presentan la finalización anterior o simultánea de la misma a la finalización del plano como rasgo básico y necesario de la definición. De este modo, gran número de ejemplos señalados como *Long-Takes*, donde el parámetro temporal o durativo resulta el factor más determinante, son equivalentes a lo que denominamos planos-secuencia (donde el tiempo extendido sólo es una característica contingente), pero otros no llegan formalmente a serlo, pese a superar la duración media del montaje externo convencional de planos. Formulado a la inversa: Estas secuencias se componen, además de la toma larga, de otra serie de planos o insertos para cubrir su duración completa. Por lo tanto, la toma larga es entendida como una técnica de construcción de unidades de discurso tipo

plano atendiendo a su propio diseño y ejecución, a sus características técnico-expresivas, y no tanto a su contenido a nivel estructural configurando posibles escenas, secuencias o cualquier otra unidad codificada de dicho contenido. En la toma larga resulta más relevante, por consiguiente, la propia realización del plano, atendiendo a parámetros como la duración o la complejidad, y no, además, a la relación o vinculación teórico-práctica entre una unidad de discurso y una de contenido, como sucede con el plano-secuencia.

Por otro lado, hay que señalar que el término toma larga hace referencia exclusivamente a la fase de rodaje, ignorando que puede haber estructuras de larga duración similares compuestas en postproducción. Hoy en día, en la cultura digital, el término plano largo (pese a la confusión que podría establecerse con el mismo vocablo de la escala humana referencial de tamaño de planos de composición visual) o mejor aún, el de plano de larga duración, sería más acertado.

Ahora bien, a la vez que se aprecian diferencias entre estos conceptos en la teoría y la crítica fílmica, en la práctica histórica de la dirección cinematográfica dichos términos limítrofes convergen, en el análisis y creación de textos concretos, tanto en el planteamiento o diseño de la secuencia como en su ejecución o plasmación en la pantalla. Es decir, el plano-secuencia no se convierte en ningún momento en un dispositivo gramatical de enunciación cinematográfica de carácter prescriptivo o normativo (como podrían serlo, al menos según una supuesta “reglamentación o gramática fílmica”, el salto de eje o la ley de los 30º), sino en una opción creativa de contornos abiertos, no asimilable a un estricto patrón terminológico.

De este modo, no ostenta más valores o cualidades sobresalientes una secuencia cubierta por un solo plano que una que, estando desarrollada discursivamente en su mayor parte por una de estas unidades, recurre, por muy diversos motivos, a la articulación de otras unidades para completar dicha secuencia.

El plano–secuencia o la toma larga convergen frecuentemente en la práctica fílmica, representando una técnica o modo de enunciación codificada, distinguible por una serie de rasgos característicos a nivel narrativo, estético, retórico, pragmático, industrial, ideológico, etc., como hemos mencionado con anterioridad. La equivalencia plano = secuencia, o la orientación o tendencia conceptual hacia estructuras no fragmentadas, construidas en continuidad de rodaje o de postproducción, por lo tanto, ha generado unas estructuras fácilmente destacables que funcionan, apriorísticamente, a la hora de planificar una secuencia, su puesta en escena y su puesta en imágenes, y que se manifiestan, a continuación, en la consecución audiovisual de obras acabadas.

La práctica cinematográfica, por su heterogénea naturaleza como medio de comunicación social de masas, aglutinadora de múltiples factores económicos, tecnológicos y artísticos, no puede constreñirse a una definición teórica férrea con carácter reduccionista. El hecho de que tengamos que distinguir entre ideación (lo que el enunciador pretende) y ejecución (lo que el enunciador logra) resulta una prueba fehaciente de la fútil que supondría intentar encajar el análisis concreto del corpus textual con un término unívoco discriminador. Nuestra intención, en la tarea de estudiar el montaje interno de la continuidad o no fragmentación dentro de la enunciación cinematográfica, es sumar obras originales, profundamente dispares, únicas, y no restar, alegando para esta sustracción de textos una supuesta integridad científica o académica.

Por lo tanto, nuestra decisión, siguiendo el criterio fundamental de que la práctica poética fílmica supera cualquier constricción teórica, y de que en las excepciones y las rupturas conscientes de reglas se encuentran gran parte de las virtudes artísticas y comunicativas del cine, es considerar el plano–secuencia como una técnica o modo de enunciación:

1. Fundamentada conceptualmente en una unidad estructural que equipara el segmento plano (discurso) al segmento secuencia (contenido), según las definiciones propuestas, por escasa que sea la duración que detentan o por mucho que se alejen de estereotipos enunciativos previamente codificados. De esta manera, incluimos ejemplos textuales que quedarían fuera

de la definición operativa de *Long-Take* norteamericana o de *plan-séquence* equivalente en la teoría y crítica francesa, para las cuales el metraje extenso y (en menor medida) la complejidad son condiciones prácticamente indispensables para que el segmento en continuidad sea digno de atención. Para esta investigación, terminológicamente, un plano-secuencia es tanto una obra que cumpla esos atributos o especificaciones técnico-expresivas sobresalientes, como una sencilla y breve secuencia de transición cubierta por un solo plano, sin relevancia en ningún orden poético particular, pero que ha sido diseñada y realizada utilizando esa técnica o modo en continuidad por razones de otra índole (de producción, de tempo, de contrapeso narrativo de relevancia de otras secuencias, etc.) que suelen escapar al analista, y que, en cambio, no podemos dejar de lado en una investigación que se pretenda rigurosa y sistemática.

2. Por consiguiente, no restrictiva. Es decir, que no deseche o excluya trabajos que habiendo sido planteados siguiendo esquemas en continuidad o no fragmentados, y que destaquen por sus cualidades intrínsecas (tipo toma de duración larga, por ejemplo) no sean planos-secuencia en sentido estricto. Omitir dichos ejemplos produciría una contradicción evidente: pretender estudiar exhaustivamente el montaje interno dejando fuera grandes manifestaciones del mismo, como el comienzo de *Sed de mal*²⁴ (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958) [151] o el final de *El tercer hombre* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949) [083], por citar dos ejemplos paradigmáticos, simplemente por el hecho de que, por una u otra razón, no se produzca una total correspondencia entre plano y secuencia y exista algún tipo de inserto o de combinación articulada de montaje externo.

Sin embargo, los ejemplos de toma larga sólo se han incluido en el corpus de la investigación, como hemos apuntado, si detentan rasgos técnico-

²⁴ Existen dos versiones de este comienzo, una de las estructuras en continuidad más recordadas y admiradas de la Historia del Cine. En una, que incluye los títulos de crédito, sí puede considerarse un plano-secuencia según la definición propuesta (cubre por entero los mismos). En la otra versión, sin genérico, el inserto de la explosión y el resto de la secuencia la convierten en una toma larga dentro de una estructura secuencial más amplia.

expresivos verdaderamente sobresalientes que merezca la pena reseñar²⁵, ya que su único rasgo cuantificable, su duración, no puede establecerse en términos concretos (denominar toma larga, por ejemplo, a los planos de más de x segundos, de x minutos, etc.) pero, por el contrario, sus cualidades poéticas de puesta en escena y puesta en imágenes sí pueden analizarse y valorarse detenida y sistemáticamente.

Así, la continuidad o no fragmentación fílmica se estudia a partir de su paradigma conceptual, el plano-secuencia, como unidad estructural, y se completa con manifestaciones destacables, las tomas largas, que escapan a los límites de esa unidad estructural pero que detentan cualidades durativas y técnico-expresivas relevantes para la enunciación poética del montaje interno.

2.3.3.2.- Plano master.

Si con la toma larga, hemos apuntado, pueden establecerse correspondencias plenamente justificadas con el plano-secuencia, no puede afirmarse lo mismo con el denominado plano master. Dicha técnica de producción y dirección ha sido definida, también como toma maestra, plano madre o *Master Shot* en numerosas ocasiones, con mucha mayor exactitud, si exceptuamos la primera definición de Rabiger, que las formulaciones históricas expuestas de plano-secuencia,

Plano que muestra la mayor parte de la escena y todo o casi todo de los personajes.

(Rabiger, 1993:497)

Plano de conjunto. Toma en continuidad de una secuencia en plano general que sirve como referencia para todos los elementos de la acción en su transcurso (diálogos, posiciones y movimientos de personajes), pero que en el montaje sólo se emplea para

²⁵ En el listado del corpus propuesto se especifica convenientemente si se trata de planos-secuencia en sentido estricto o si por el contrario resulta más conveniente definirlos como tomas largas.

algunos insertos. En las telecomedias con rodaje de multicámara siempre hay una toma en continuidad con esta perspectiva.

(Sánchez Noriega, 2005:714)

Toma en plano largo de cierta duración que durante el montaje es subdividida, para intercalar contraplanos, acercamientos o insertos a fin de armar una escena o secuencia.

(Raimondo Souto, 1991:94)

Una sola toma de un fragmento completo de acción dramática diseñada para facilitar el montaje de las tomas más cercanas y detalladas a partir de las cuales se creará la secuencia final.

(Dancyger, 1999:366)

Plano único de una acción dramática completa que se toma para facilitar el montaje de los planos más cortos de detalles que la componen y con los que se cubrirá eventualmente la secuencia.

(Reisz / Millar, 2003:373)

(1) Plano continuo de toda una escena, generalmente un plano general utilizado en la técnica de escena máster y en el que posteriormente se intercalarán planos medios y primeros planos.

(2) Cualquiera de los planos individuales de una escena en la cual se intercala, en el montaje, otros planos, y que hace la función de plano master descrita en (1) Ninguno de estos planos son una única toma larga, pero todos sirven de orientación para los otros planos.

(Konigsberg, 2004:423-424)

Recoge el conjunto en continuidad. Su función es la de servir como punto de referencia para el script para conocer en todo momento a que totalidad remiten los planos individuales disociados por montaje, cubrir planos cortos necesarios no rodados y evitar fallos de raccord.

(Carmona, 2002:97)

Muchas veces oímos hablar del plano madre. Aunque, no necesariamente se usa para rodar una escena, es muy frecuente. Es un plano en el que se desarrolla toda la secuencia (generalmente un plano general) para volver a él cada vez que sea necesario en el montaje. Es decir, una vez rodado el plano madre se hacen todos los detalles necesarios para insertar en ese plano. El sistema es usado en casi todos los telefilmes donde generalmente las condiciones de producción no dan tiempo a un rodaje más elaborado. Por supuesto que no sólo es utilísimo sino que a veces es casi indispensable para algunas secuencias. Su principal inconveniente es que el hecho de volver varias veces al mismo plano suele ser pobre desde el punto de vista expresivo. Por otro lado, en cambio, suele ser de gran ayuda para el actor, ya que logra interpretar “ordenadamente” la secuencia para después repetir trozos (que ya interpretó) para los planos de inserción.

(Kuhn, 1982:71)

Un plano que es lo bastante amplio para abarcar toda la acción importante de una secuencia. En el procedimiento habitual, el director normalmente determina en primer lugar la organización del máster, que sirve de registro completo de una secuencia. Después se graban planos adicionales más ceñidos de la acción o de acciones parciales de la secuencia, generalmente desde nuevos ángulos que están relacionados espacialmente con el máster original.

(Katz, 2000:290)

Es aquel en el que se desarrolla íntegramente la escena, mostrando siempre a todos los intervinientes, así como el decorado; normalmente es utilizado como plano de presentación [...] la denominación informa al equipo de rodaje del espacio en el

que se va a desarrollar la acción, pero en ningún momento trata de coartar la puesta en escena.

(Del Val del Río, 2002:79)

Es un recurso de rodaje que consiste en filmar toda la acción de una escena desde un tamaño de plano más o menos largo para posteriormente intercalar distintos planos en montaje que han sido rodados en un tamaño más corto y en los cuales se ha repetido la acción. Es una técnica que, con una buena disponibilidad de negativo (y si además es posible utilizar más de una cámara), permite trabajar con un margen de seguridad en el rodaje. Toda la acción está cubierta y si el director no ha prevvisualizado el resultado final le permite decidir en el montaje.

(Sánchez-Escalonilla, 2003:236)

Toma básica de una escena a la que se le intercalan otros planos repitiendo algunos momentos de la escena pero filmados desde otras cámaras o con un encuadre más cercano. El plano máster, normalmente general y con punto de vista frontal, se constituye como referente continuo en la construcción de una secuencia.

(Cuellar Alejandro, 2004:83)

Siguiendo estas precisas formulaciones, puede definirse correctamente el denominado plano master, que en la terminología fílmica se ha equiparado, erróneamente, al plano-secuencia en múltiples ocasiones, incluso considerándolo como sinónimo del mismo. El plano master ni siquiera es una unidad de segmentación. Es, sencillamente, una técnica de producción o dirección. El motivo de esta confusión es equiparar el plano-secuencia y el plano master en la fase de producción o rodaje y no tener en cuenta el resultado final divergente tras las labores de postproducción (montaje y composición) en el texto definitivo. Plano master es rodar una toma larga, en continuidad, que abarca o cubre, normalmente, una secuencia o set espacial completo, pero al que se añade en montaje, intercalados en su estructura matriz, otros planos (insertos) captados, a la vez, con técnica multicámara, o en

momentos posteriores. De este modo, el plano master no permanece como plano continuo en el master definitivo, en la película finalizada. Como señala Allen Daviau, operador de Steven Spielberg,

Steve muchas veces rueda un master que lleva todo el peso de la secuencia, pero utiliza algo muy práctico, un “cutaway” de alguien que mira, que es lo que él y su montador, Michael Kahn, llaman un plano bisagra. Por ejemplo, si rueda varias tomas de un master y la segunda parte de una es mejor que la segunda parte de alguna otra, puede cortar a alguien que mira y luego volver al master sin interrumpir el curso de la acción. De este modo podemos unir las mejores partes de dos tomas distintas. Para él no es tan importante conservar un master sin cortes como la energía de la secuencia final.

(Katz, 2000:50)

Es una técnica que, aunque en principio pueda ser considerada, como de hecho sucede, de realización, y, como puede observarse en los fragmentos citados, presenta varias ventajas creativas de cara a la continuidad de la interpretación actoral o a la dilatación temporal de decisiones complejas de dirección, está vinculada a los modos cinematográficos de producción. El plano master se utiliza por su carácter económico, al ahorrar tiempo de rodaje y recursos operativos. Suele ser una opción secundaria que se presenta cuando no se está cumpliendo el plan de rodaje, mientras que, por el contrario, el plano-secuencia, al estar diseñado y ejecutado con miras a la obra definitiva, al texto fílmico apreciable por la experiencia receptora, es, más que un modo de producción, una auténtica técnica o modo de enunciación cinematográfica. La confusión procede, como comentábamos más arriba, de que algunos planos master puedan acabar por no sufrir la injerencia de otros planos o insertos, por lo que entonces es perfectamente válido considerarlos en ese supuesto unidades plano-secuencia: “Plano que registra la totalidad o la mayor parte de una escena en una sola toma. Normalmente, durante el montaje, se sustituyen algunas de sus partes por planos tomados desde otros ángulos; si no es así se convierte en plano-secuencia” (Fernández-Tubau, 1994:130). Sin embargo, su

función como técnica de rodaje no es realmente esa, y sobre todo, al no poder discriminarlos en el texto definitivo cuando no presentan insertos, su importancia de cara al análisis es muy escasa. Se ha optado, por lo tanto, por no incluir planos master en el corpus de esta investigación.

2.4. Teorías del plano–secuencia.

Nunca he creído en una verdad única, ni propia, ni ajena. Creo que todas las escuelas, todas las teorías pueden ser válidas en determinado lugar, en determinado momento. Pero, a la vez, he descubierto que uno sólo puede vivir si posee una absoluta y apasionada identificación con un punto de vista.

(Brook, 2001:13)

Una vez definida conceptualmente la técnica o modo de enunciación del plano–secuencia, y antes de iniciar el análisis textual poético de la misma, debe abordarse la exposición de las principales construcciones teóricas desarrolladas en torno a la continuidad fílmica.

Las numerosas y heterogéneas propuestas eminentemente teóricas que, desde su nacimiento y vertiginosa instauración como medio de comunicación social hegemónico del pasado siglo, se han erigido en torno a las múltiples facetas, componentes y procesos que abarcan el hecho cinematográfico, han gozado de fluctuantes y discontinuos periodos de esplendor y de ostracismo, habiendo resultado, por desgracia, más dilatados en el tiempo los segundos que los primeros. Dejando a un lado efímeras coyunturas favorables durante las cuales la epistemología fílmica ha ocupado un lugar destacado en espacios más o menos marginales del debate creativo, como, por ejemplo, la eclosión crítica en las revistas especializadas de los años sesenta o la introducción en las universidades de estudios académicos específicos sobre la materia a lo largo de la década posterior, hay que reconocer que su influencia ha quedado decididamente al margen de las corrientes mayoritarias de construcción y consumo de films. Aún es más, fuera de los reductos habilitados al efecto,

cualquier manifestación conceptual que aparente cierta complejidad o profundidad, y sobre todo, cierto distanciamiento o autonomía, en métodos y objetivos, con la, en muchas ocasiones, mitificada práctica profesional, está condenada a recibir un número nada despreciable de calificativos peyorativos, siendo los más habituales los que denuncian la inutilidad de cualquier planteamiento que suene remotamente a elucubración mental.

Debemos, por lo tanto, en primer lugar, justificar o defender la inclusión de un análisis específicamente teórico de la enunciación en continuidad. Las razones principales, coherentemente vinculadas al diseño de objetivos preestablecidos para esta investigación, podemos resumirlas en una doble vertiente.

Por un lado, estos desarrollos teóricos, desligados de la estricta praxis textual de creación de películas, han sido ampliamente difundidos entre las distintas áreas creativas que componen la realización de un film. Es decir, han disfrutado de su correspondiente repercusión y valorización en el trabajo de los máximos responsables profesionales que se han acercado, desde múltiples perspectivas, al discurso de la no fragmentación. Sobresalen en este apartado las áreas de dirección y montaje, sin menoscabar la importancia que el trabajo conceptual ha detentado en las áreas técnico-expresivas vinculadas a la fotografía o al sonido, así como en los campos afines de la experiencia receptiva del cine, como la crítica especializada, la enseñanza, e incluso, también, aunque siempre en menor medida, las diferentes propuestas teóricas sobre la continuidad han sido tomadas en consideración por parte del público receptor no especializado de las salas de exhibición comercial. Al analizar los variados conjuntos de reflexiones teóricas sobre el plano-secuencia se constata, en primer lugar, la especial importancia que dichos desarrollos han detentado en la formación conceptual y el diseño apriorístico, refrendados posteriormente en su plasmación textual, llevada a cabo por los profesionales del cine. Es decir, resulta fácilmente perceptible que, al contrario de lo que sucede con otras técnicas discursivas de realización o montaje predominantemente tecnológicas, intuitivas o vinculadas en exclusiva a las fases establecidas como propias del proceso de construcción de un film, detrás

de cualquier decisión poética respecto a la continuidad fílmica subyace un entramado de ideas y postulados teóricos previos a su concreción textual en la pantalla. Un profuso bagaje de elecciones o posicionamientos axiomáticos de partida que sostienen las soluciones enunciativas subsiguientes. Como veremos de forma continua a lo largo de esta investigación, tras las múltiples facetas creativas del plano–secuencia se intuyen, verifican o explicitan una completa serie de puntos de vista autoreflexivos precedentes al trabajo práctico llevado a cabo por los cineastas, de tal manera que cada elemento textual queda sostenido o amparado por unas intenciones o potencialidades convenidas de antemano. Al tratarse de una técnica divergente de las corrientes enunciativas hegemónicas, su mera presencia en las películas es la prueba fehaciente de un ineludible proceso deliberativo teórico anterior en el tiempo.

Por otro lado, las distintas aproximaciones e interpretaciones que se han ejercido sobre la continuidad en el discurso fílmico, han compuesto, históricamente, un importante espacio de reflexión multidisciplinar, que ha abarcado los principales marcos conceptuales establecidos, por parte de la teoría y la crítica, como paradigmas del pensamiento cinematográfico. Como no tardaremos en constatar, en el conjunto teórico del plano–secuencia se concentran los principales ejes conceptuales que atraviesan esencialmente el hecho cinematográfico. Desde la misma ontología del medio, a la finalidad o funcionalidad última de la construcción de películas, pasando por el debate sobre la realidad y la representación o el estudio de las categorías espaciales y temporales del discurso fílmico, en torno a la continuidad se ha reflexionado en profundidad teniendo en especial consideración esas grandes líneas históricas del pensamiento cinematográfico, legando al mismo, a su vez, una nada desdeñable cantidad de aportaciones originales.

Por lo tanto, en esta parte de la investigación se analizarán, por un lado, esas fundamentales vertientes de elucubración teórica en torno al plano–secuencia vinculadas a los principales paradigmas del pensamiento fílmico, así como las corrientes específicas desarrolladas al margen del mismo.

Previamente, deben reseñarse una serie de puntualizaciones metodológicas de distinta índole que necesariamente deben ser tenidas en cuenta de cara a culminar un pormenorizado estudio teórico sobre la no fragmentación.

En primer lugar, este recorrido se centra en las propuestas teóricas que han sido plasmadas o compendiadas por los distintos autores en textos escritos de cierto nivel científico, académico o, cuanto menos, que presentan planteamientos convenientemente desarrollados y argumentados siguiendo criterios de rigor, sistematización y universalidad, y, por el contrario, prescinde, más allá de merecer consideración en su justa medida como un complemento metodológico de las primeras, de fuentes indirectas como entrevistas, artículos de revistas o, en esta parte del trabajo, a inducciones personales basadas exclusivamente en la opinión o comentario sobre obras prácticas, ya sean ajenas o propias, lo que provoca la siempre útil, pero entendiendo su alcance concreto y pertinencia contextual, autorreflexión. Siguiendo la definición de “Teoría” de la Real Academia Española como *“conocimiento especulativo considerado con independencia de toda aplicación”* (Diccionario R.A.E, versión 2001), nos interesa resaltar que lo que vamos a estudiar a continuación es la obra de diferentes teóricos, como faceta o figura de trabajo intelectual claramente distinguible de la práctica profesional de creación de películas. Es decir, no vamos a detenernos en este apartado en los desarrollos conceptuales propuestos por cineastas como pensadores de films, ya que de su trabajo damos cuenta, inferido de la práctica enunciativa de sus trabajos, en el análisis posterior. Esto es debido a que su correlación con la vertiente teórica, si bien puede resultar apreciable en sus películas, no detenta la suficiente enjundia o validez científica como para sostener axiomas, modelos o un conjunto coherente de proposiciones conceptuales. No cabe la menor duda de que, como atestiguan críticas, reseñas, entrevistas o cualquier otro tipo de documento similar, de Murnau a Haneke, pasando por Welles, Berlanga, Scorsese o De Palma, la inmensa mayoría de los sujetos de la enunciación (directores y montadores, principalmente) que han empleado diversas técnicas en continuidad en sus películas, disponen de ideas muy recapitadas, precisas y delimitadas respecto a dicha utilización, pero la manera, dispersa y

poco sistemática (a la vez que, en ocasiones, discutible en resultados tangibles al contrastar esas ideas con su obra práctica), no permite incluir aquí, en este apartado, en la teoría pura elaborada en textos escritos, sus planteamientos. Siguiendo el corpus, nos limitaremos a abrir futuras líneas concretas de trabajo estableciendo la obra individualizada de los distintos cineastas como objeto de estudio. Si en esta parte de la investigación se encuentran las disquisiciones de grandes directores de cine, como Pier Paolo Pasolini o Andrei Tarkovski, es debido a su labor o faceta de teóricos (con una obra publicada importante, fundamentada, rigurosa, al respecto) y no por su profesión de cineastas.

En segundo lugar, incluimos en este apartado a autores que han desarrollado un conjunto suficientemente amplio y cohesionado de planteamientos conceptuales susceptibles de conformar una teoría general de la continuidad o del plano–secuencia mientras que, como ha podido comprobarse en los apartados precedentes de la investigación, damos cabida en otras partes del trabajo (definición, taxonomía, etc.) a una serie de autores, como Roland Barthes, Béla Balázs, Christian Metz o Gilles Deleuze, que resultan válidos y pertinentes como teóricos del objeto de estudio al referirse a aspectos puntuales del mismo, pero que no han elaborado un entramado reflexivo general del plano–secuencia más allá del estudio parcial como unidad o recurso de realización.

Por último, advertimos que, al contrario de los criterios de concisión y brevedad en el empleo de citas que hemos planteado en nuestra investigación, en los epígrafes siguientes hemos preferido extendernos en la transcripción literal de fuentes ajenas por dos motivos: para difundir, en la medida de lo posible, textos de difícil acceso incluso en ámbitos académicos especializados y, segundo, para seguir el hilo de las distintas argumentaciones basándonos en los textos originales de los autores y en los comentarios, recogidos en un variado espectro de medios y dados a conocer en amplios arcos temporales, que han suscitado dichos textos primigenios en la teoría fílmica posterior. De ese modo, también hemos añadido un gran número de interpretaciones propias que no pretenden otra cosa que hacer más inteligibles y apreciables los distintos puntos de vista puestos en juego por los autores originales.

Siguiendo este último aspecto, hay que contextualizar, por consiguiente, las distintas propuestas en un doble sentido: la época en la que fueron realizadas y el medio o ámbito donde se expusieron o difundieron. En un sistema de comunicación de masas tendente, por su propia naturaleza creativa e industrial, a quedarse rápidamente obsoleto y evolucionar de forma vertiginosa, las distintas corrientes teóricas han ido sustituyéndose unas a otras, imparablemente, según iban produciéndose, acumulándose y sucediéndose las mencionadas transformaciones. En términos de análisis, esto implica la necesidad de integrarlas en sus respectivos contextos temporales, con la finalidad de entender su importancia, no sólo circunscrita a su fecha exacta de elaboración, respondiendo por lo tanto a una determinada circunstancia histórica, sino en un marco general contemporáneo más amplio donde se simultaneen con otras corrientes de pensamiento, en principio, no coetáneas. Si no planteáramos en última instancia un estudio sincrónico (por supuesto, sin dejar de determinar sus orígenes en unas coordenadas particulares), las teorías históricas del plano-secuencia corren el peligro de verse como estudios caducos o demasiado evidentes, asimilados o superados, a la luz del estado de la cuestión actual sobre la dirección fílmica. Este planteamiento integrador resulta todavía más necesario cuando una de las principales disquisiciones que ha preocupado a los pensadores de cine es el posicionamiento subjetivo o personal, de ellos mismos y de otros creadores, respecto a la enunciación en continuidad en términos de aceptación, defensa enconada o rechazo. Las razones esgrimidas por cada autor deben contrastarse con los argumentos contrarios de cara a proponer una teoría contemporánea de la no fragmentación que reutilice los aciertos conceptuales y refute convenientemente los asertos erróneos.

En los cinco acercamientos teóricos que repasaremos, constatamos, de manera directa, esta evolución histórica repercutida por el contexto y la relación y acumulación, en definitiva, la influencia, que las distintas corrientes de pensamiento han ejercido sobre las tentativas posteriores, las cuales, con frecuencia, han sido lanzadas como contrapunto a los desarrollos inmediatamente precedentes. Una vez hayamos completado el recorrido,

extraeremos las conclusiones sincrónicas que permitan integrar las distintas teorías en un estudio conceptual general sobre la poética del plano–secuencia.

Han sido seleccionados los pensadores más representativos del objeto de estudio, siguiendo los criterios expuestos anteriormente en torno a la definición y la técnica o modo. Alexandre Astruc preludia la política de autores, terreno fértil, una vez superado el estatuto de mero divertimento comercial del cine, donde llevar a cabo investigaciones teóricas; Dentro de esa nueva concepción del cine, que permite reflexiones originales alejadas de estándares establecidos de realización y producción, André Bazin lanza sus novedosos axiomas, puntualizados, sistematizados y rebatidos por Jean Mitry la década posterior. Por último, Pier Paolo Pasolini y Andrei Tarkovski, autores que han dedicado importantes esfuerzos conceptuales a analizar, tanto en sus propias obras, como en trabajos ajenos, diversos aspectos de la no fragmentación, añaden teorías del plano–secuencia de corte ideológico. Por lo tanto, en esta evolución continua podremos comprender los tímidos pero importantes pasos, hoy plenamente asumidos, de Astruc, las fundamentales y radicalizadas manifestaciones de Bazin y Mitry, y la personalidad, única e intransferible, de las ideas de Pasolini y Tarkovski.

Finalmente, con la suma de este incalculablemente valioso bagaje del pensamiento cinematográfico y las nociones previamente extraídas del plano–secuencia como unidad fílmica y técnica o modo de enunciación, en cuanto a la propuesta de definición y a la inclusión de conceptos derivados asimilables de la enunciación en continuidad, cerraremos el bloque eminentemente teórico de la investigación para trasladar las conclusiones extraídas en el análisis textual subsiguiente de la continuidad fílmica que ocupa el espacio central de este estudio,

Sin embargo, a medida que pasa el tiempo, y vamos cambiando y el mundo va cambiando, los objetivos se modifican y los puntos de vista cambian. Cuando reflexiono sobre tantos años de ensayos escritos, de ideas expresadas en infinidad de lugares, en incontables ocasiones, hay algo que me golpea con contundente

certeza. Para que cualquier punto de vista sea útil, uno debe comprometerse con él totalmente, debe defenderlo incluso hasta la muerte. No obstante, al mismo tiempo, hay una voz interior que nos murmura: “No te lo tomes tan en serio. Afírmalo con fuerza. Abandónalo con ligereza”.

(Brook, 2001:13)

2.4.1.- Alexandre Astruc.

Las propuestas teóricas de Alexandre Astruc (1923-), pensador, crítico, guionista y director de cine francés, defendidas en el convulso periodo creativo de finales de la década de los cuarenta, destacan por su precisión a la hora de interpretar e intuir el futuro inmediato del medio fílmico y por su decidida apuesta por unos criterios discursivos de técnicas de realización que hasta entonces sólo habían sido someramente esbozados.

Sus novedosas y sugerentes ideas respecto a la construcción en continuidad de los relatos cinematográficos fueron expuestas en un artículo bajo el título de *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*²⁶, publicado en el periódico *L'Ecran français* el 30 de marzo de 1948. Este breve texto disfrutó de una gran repercusión, aunque circunscrito al contexto marginal o minoritario de los nuevos cines, en la práctica fílmica desarrollada la década siguiente dentro de la producción cinematográfica europea, sobre todo, al servir de referente a los futuros directores de cine que conformaron el movimiento denominado *Nouvelle vague* (Nueva ola) en la Francia de finales de los cincuenta.

El mencionado artículo de Astruc es considerado el precursor conceptual de la novedosa teoría autoral del medio y de la reivindicación profesional del director de cine como enunciador privilegiado del relato y máximo responsable creativo del film.

²⁶ Trad.cast.: *Nacimiento de una nueva vanguardia: La cámara – Lápiz.*

2.4.1.1.- La cámara – stylo.

Astruc comienza renegando de los críticos que aplican, de manera exclusiva, criterios comerciales o estandarizados a sus trabajos de opinión, y que se encuentran ajenos a las nuevas formas de componer obras cinematográficas (cita como directores a tener en cuenta a Jean Renoir, Orson Welles y Robert Bresson, tres autores que romperían algunas convenciones del Modo de Representación Institucional a través de construcciones no fragmentadas) que vislumbran una concepción alternativa del medio,

El cine está a punto de convertirse en un medio de expresión, algo que ya han sido antes todas las otras artes. Tras su etapa de espectáculo de feria, un entretenimiento parecido al teatro de boulevard, o de medio para conservar las imágenes de una época, poco a poco se va convirtiendo en una lengua.

(Astruc, 1998:14)

La base sobre la que Astruc erige sus teorías, por lo tanto, es el entendimiento del cine como medio de expresión²⁷. Esta idea núcleo implica varias consecuencias. La primera y más reseñable, al plantear la existencia de unos códigos propios o específicos del nuevo medio, es la de dedicar mayor atención a cuestiones relacionadas con el “lenguaje” o la “gramática” fílmica, lo que denominamos, más propiamente, discurso, como elemento privilegiado de construcción del significado textual. Como es lógico, dentro de ese discurso, las técnicas de dirección y montaje, como principales herramientas de creación fílmica, deberían adquirir una relevancia de la que no habían disfrutado hasta entonces: *“Un lenguaje, o sea, una forma en la cual y a través de la cual el artista pueda expresar su pensamiento, por abstracto que sea, o bien traducir sus obsesiones lo mismo que ocurre con el ensayo o con la novela.”* (Astruc, 1998:14).

²⁷ A nuestro parecer, el cine lo ha sido desde sus orígenes, implícita o explícitamente. Pero el hecho, propio de la crítica, de exponer sus planteamientos bajo la fórmula de cuestionar lo inmediatamente anterior, la loable intención de entender ese medio de expresión como algo menos encorsetado y tipificado que el cine comercial hegemónico, y la pretensión de extender su influencia a las posibles películas venideras, provocan que el autor pinte un panorama maniqueo, dividido tajantemente en obras superfluas y obras de expresión.

El segundo punto destacable es que este planteamiento preludia el descubrimiento, defensa y posterior entronización de los autores–directores de la modernidad cinematográfica, es decir, favorece, al considerar el cine como un medio de expresión, las reflexiones personales y profundas en torno a la obra fílmica: “¿Puede alguien imaginar una novela de Faulkner escrita por alguien que no sea Faulkner? ¿Y Ciudadano Kane tendría sentido en otra forma que la que le dio Orson Welles?” (Astruc, 1998:16). De este modo, se produce una correspondencia directa entre enunciador y enunciado.

De este modo, bajo la denominación *caméra – stylo*, Astruc constata la equivalencia entre la escritura fílmica y la literaria, en términos de flexibilidad y sutilidad compositiva. Esta acepción compuesta ha quedado registrada en la terminología fílmica, como se observa en esta entrada del *Dictionnaire des arts médiatiques* (1996) del Département de Communication Sociale et Publique et à L'École des Médias de l'Université du Québec à Montréal:

Expression désignant la caméra du réalisateur considéré en tant qu'auteur, au même titre qu'un écrivain. La caméra est en quelque sorte la plume du réalisateur, qui possède sa propre écriture. Alexandre Astruc, dans son essai La caméra-stylo (1948), a été le premier à comparer la caméra à une plume, voulant signifier qu'elle est l'instrument au moyen duquel le directeur «écrit» son film²⁸.

Siguiendo ese principio, el cine no debería constreñirse al terreno convencional de la ficción de corte realista. Como resume perfectamente su conocida, a la par que excesiva, aseveración,

En un artículo en el periódico Combat, Maurice Nadeau decía: “Si Descartes viviera hoy, escribiría novela”. Que me disculpe

²⁸ Trad. Cast.: “Expresión que designa la cámara del realizador como autor, bajo el mismo concepto que el de un escritor. La cámara es de algún modo la pluma del realizador, que posee su propia caligrafía. Alexandre Astruc, en su ensayo *La caméra-stylo* (1948), fue el primero en comparar la cámara con un lápiz, queriendo expresar que es el instrumento a través del cual el director «escribe» su película”.

Nadeau, pero en la actualidad Descartes se encerraría en su habitación con una cámara de 16 milímetros y película y escribiría el Discurso del método sobre la película, ya que su Discurso del método sería actualmente tal que sólo el cine podría expresarlo de manera conveniente.

(Astruc, 1998:14)

El autor cree firmemente en unas ilimitadas posibilidades expresivas del cine, más allá de su ámbito formal, para suscribir o albergar cualquier tipo de contenido. Si esta manifestación, como el medio ha demostrado con el tiempo, resulta exagerada (aún en otros medios más flexibles, como la televisión, el discurso audiovisual no puede, ni de lejos, dar total cobertura a las dispares y complejas creaciones del pensamiento humano), en lo que atañe al estudio conceptual del plano-secuencia, se plantean una serie de interrogantes derivados de esta teoría que no podemos ignorar.

Como él mismo admite, *“El problema fundamental que tiene el cine es la expresión del pensamiento”* (Astruc, 1998:15). La búsqueda de un lenguaje específicamente cinematográfico que pudiera abarcar desde un tratado filosófico o político a un ensayo sobre matemáticas o una novela, ha sido una constante desde los mismos albores del medio, sin que nadie haya logrado obtener una respuesta plenamente satisfactoria. Para Astruc, *“El cine mudo creyó poder hacerlo mediante el montaje (externo) y la asociación de imágenes”* (1998:15), sin que alcanzara sus propósitos. Añade que el acontecimiento fundamental de los últimos años ha sido la toma de conciencia (que, luego admite, incurriendo en cierta contradicción, está próxima a producirse) del carácter dinámico, que él equipara con lo significativo, de la imagen cinematográfica,

Cualquier imagen, porque es ante todo un film en movimiento, o sea, desarrollándose en el tiempo, es un teorema [...] Consideramos que estas significaciones, esta idea, que en el cine mudo se trataba de que naciese mediante una asociación simbólica, existen en la propia imagen, en el desarrollo de la

película, en cada uno de los gestos de los personajes, en cada una de las palabras, en los movimientos de cámara que enlazan entre sí a los objetos y a éstos con los personajes. Cualquier pensamiento, igual que cualquier sentimiento, es una relación entre un ser humano y otro ser humano, o ciertos objetos que son parte de su universo. Al explicitar estas relaciones, y trazar su huella tangible, el cine puede convertirse realmente en el lugar de expresión de un pensamiento.

(Astruc, 1998:15-16)

Aunque resulte excesiva su fe en las posibilidades de materializar ideas por medio de códigos audiovisuales, pocos autores, previamente, habían explicitado de forma tan correcta la importancia de los elementos intrínsecos de puesta en escena (*“cada uno de los gestos de los personajes, cada una de las palabras”*) y de puesta en imágenes (*“en los movimientos de cámara que enlazan entre sí a los objetos y a éstos con los personajes”*) que *“existen en la propia imagen”*, es decir, sin que se produzca puesta en serie de distintas unidades o segmentos compuestos, en definitiva, montaje externo de distintos planos.

Es la célebre teoría de la «cámara-lápiz»: el material del cine ya está ahí, automáticamente presente, es la «realidad», lastrada por toda su presencia y por todas sus referencias. El arte cinematográfico debe librarse de ellas, al no ser un arte de la imagen sino de organización de la realidad. La imagen fílmica no es más que un medio de reproducción, sin lógica propia; en cuanto al montaje, Astruc únicamente lo contempla como gesto totalmente exterior, capaz a lo sumo de producir sentidos muy primitivos. El gesto que caracteriza al cineasta, el que permite llevar a cabo la paradoja de organizar lo real, es la puesta en escena: gesto lógico, intelectual y sensible al mismo tiempo.

(Aumont, 2005:91)

No compartimos esta exclusión, o asimilación a meras tareas primarias, del montaje externo dentro de los parámetros técnico–expresivos de los que dispone un director para elaborar su obra. Fragmentar o construir en continuidad, son opciones discursivas complementarias muy vinculadas a la secuencia concreta para la que se plantean, sin que pueda desecharse apriorísticamente ninguna de las dos como toscas o poco sutiles. Astruc está incurriendo, siguiendo el proceso contrario, en el mismo error que cometieron los cineastas del mudo que mitificaron el montaje externo y se despreocuparon de la puesta en escena (poco elaborada) y la puesta en imágenes (fundamentalmente estática). El desdén del cineasta francés hacia la combinación de distintas unidades de segmentación es fácil de comprender dentro de su contexto profesional, pero no de suscribir: cuando se lanza una nueva teoría, como veremos, más claramente, ocurre con las propuestas de André Bazin, se tiende a radicalizar las posturas, y, por tanto, a denostar desmesuradamente el estado de las cosas que se pretenden cambiar o subvertir, como queda patente en la siguiente cita: *“Lo que implica, claro está, que el propio guionista haga sus films. Mejor dicho, que desaparezca el guionista, pues en un cine de estas características carece de sentido la distinción entre autor y realizador.”* (Astruc, 1998:16).

Astruc, como hemos apuntado anteriormente, anticipa posturas creativas que tendrán buena acogida en los nuevos cines, como la conjunción de responsabilidades profesionales en una única figura, el autor, que ejerce funciones de guionista, director e incluso productor de sus películas, bien es cierto que sin llegar a sostener extremos como la desaparición de alguno de estos campos artísticos. Como señala Antoine De Becque en su *Histoire des Cahiers du Cinéma*:

Introduisant le numéro spécial Hitchcock d'octobre 1954, Astruc peut ainsi écrire: "Quand un homme depuis trente ans, et à travers cinquante films, raconte à peu près toujours la même histoire : celle d'une âme aux prises avec le mal , et maintient, le long de cette ligne unique, le même style fait essentiellement d'une façon exemplaire de dépouiller les personnages et de les plonger dans

l'univers abstrait de leurs passions, il me paraît difficile de ne pas admettre que l'on se trouve, pour une fois, en face de ce qu'il y a après tout de plus rare dans cette industrie: un auteur de films.

(De Becque, 2005:1)²⁹

Una vez establecida esta concepción autoral o personal de la creatividad fílmica, la aportación capital del cineasta francés, como destaca Jacques Aumont, consiste en que

Para Astruc, el teatro es el arte del texto, mientras que el cine es el arte de la tensión dramática y del registro de la interpretación del actor; la puesta en escena es el nexo de unión entre ambas preocupaciones. La puesta en escena cinematográfica parte del dato escénico, es decir, de la puesta en situación y del punto de vista, si bien los excede; Astruc, en efecto, identifica ya desde un principio la puesta en escena con un “lenguaje”, e incluso una “gramática”.

(Aumont, 2005:90)

Se observa que el autor llama, en conjunto, puesta en escena, a lo que denominamos montaje interno y distinguimos, en dos subapartados, como puesta en escena y puesta en imágenes. Así mismo, a estas dos actividades las define, respectivamente, como puesta en situación y punto de vista, lo que resulta una reducción desafortunada de la riqueza de parámetros técnico-expresivos que el medio fílmico pone en juego y que no se ven reflejados en su propuesta de vocabulario.

Pero, dejando a un lado estas puntualizaciones terminológicas, es subrayable la idea de que existe un proceso discursivo que supera a las partes

²⁹ Trad. Cast.: “Introduciendo el número especial sobre Hitchcock de octubre de 1954, Astruc redacta algo como: «Cuando un hombre desde hace treinta años, y a través de cincuenta películas, cuenta casi siempre la misma historia: la de un alma luchando contra el mal, y mantiene, a lo largo de esta única trayectoria, el mismo estilo, hecho en su mayor parte de una manera ejemplar de desposeer a los personajes y de hundirles en el universo abstracto de sus pasiones, me parece difícil no admitir que nos encontramos, por una vez, frente de lo que hay finalmente de más raro en esta industria: un autor de películas»”.

y sitúa la puesta en escena (insistimos, resultaría más apropiado denominarlo montaje interno) en la cúspide creativa de la poética cinematográfica, *“La puesta en escena ya no es un medio de ilustrar o presentar una escena, sino una auténtica escritura. El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con su estilográfica.”* (Astruc, 1998:16).

Es decir, el acto creativo puro libre de constricciones industriales, ya sean de índole tecnológica o laboral. El autor constata que, en el férreo sistema de estudios de Hollywood, el director se limita³⁰ a ilustrar un guión que ha realizado otro profesional (o grupo profesional, si distinguimos las atribuciones de adaptadores, argumentistas, dialoguistas, etc.) y que ha recibido, como mucho, si se trata de un cineasta de renombre, unos cuantos días antes de comenzar la fase de rodaje. De ahí que proponga la fusión de los dos procesos (lo que, como hemos advertido, en determinados contextos geográficos acabará convirtiéndose en norma) y confunda esta integración de las funciones de guionista y director con el montaje interno, que es una elección discursiva específica de este último ámbito creativo.

El cineasta francés, en su intento de prestigiar lo que él entiende por puesta en escena, le atribuye unas características de flexibilidad y plasticidad en el tratamiento de las sustancias expresivas a ella asignadas (la actuación, la tensión dramática, etc.) como si se trataran de los maleables elementos literarios. Como metáfora puede resultar acertada, pero no puede ignorarse que la enunciación fílmica, en primer lugar, es un proceso que entraña gran complejidad tecnológica y logística, y, en segundo término, sólo se produce con la concurrencia de la fase de montaje (externo), por muy escasa que sea su presencia en una obra de ficción.

³⁰ También este aserto ha devenido controvertido con el tiempo: los directores clásicos, incluso los más conformistas dentro de la industria, disponían de un margen, una visión personal o autoral, que nos permite reconocer su trabajo hoy en día, por encima de otras consideraciones más discutibles, como la marca o huella artesanal o exclusivamente técnica de un gran estudio o *Major* sobre sus producciones (por ejemplo, el estilo Warner o M.G.M.).

2.4.1.2.- Aportaciones a la puesta en escena.

De las teorías de Alexandre Astruc hay que subrayar varios aspectos interesantes.

Por un lado, al elevar la categoría creativa del cine a auténtico medio de expresión autónomo, desligado de otras artes, no sólo lo revaloriza, sino que centra la atención de la experiencia cinematográfica en la construcción discursiva (“gramatical”) de los textos. Lo que hacía prever, como así ocurrió, una transformación evidente de los límites, hasta ese momento férreamente establecidos, de dicho discurso.

En segundo lugar, conviene recordar su decidida reivindicación de la puesta en escena y en imágenes, es decir, del montaje en el mismo plano o interno, al advertir que la poética fílmica no puede restringirse a los parámetros discursivos de la fragmentación, del montaje externo, por aquella época considerada, la herramienta de enunciación hegemónica y específicamente cinematográfica.

Por último, es digno de reconocimiento el intento de extraer conclusiones generales de carácter filosófico a partir de la praxis fílmica, al equiparar la enunciación autoral, la escritura personal de los parámetros técnico-expresivos del montaje interno, y por inclusión, del plano-secuencia, con el pensamiento o visión del medio de los creadores. Como él pretendía, el cine prosiguió, de la década de los cincuenta en adelante, su conversión en la herramienta de elaboración de significado más importante del pasado siglo.

Las reflexiones de Astruc, con las matizaciones y salvedades que hemos apostillado, promovieron resultados reseñables en el transcurso de la etapa moderna y que aún, como veremos, han producido mayores réditos en la poética del plano-secuencia con la irrupción de la Posmodernidad. No en vano, su entramado conceptual entronca, como demuestran las conclusiones apuntadas más arriba, con la naturaleza, funcionalidades y características discursivas definitorias de la técnica de enunciación que estamos analizando.

2.4.2.- André Bazin.

No se encuentra, en el profuso conjunto de desarrollos conceptuales sobre realización o montaje que han nutrido la historiografía y teoría fílmica, una obra tan comentada, cuestionada y vilipendiada como la que el crítico francés André Bazin (1918-1958) expuso entre finales de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta del pasado siglo. En esta investigación sobre el plano–secuencia, debemos extendernos considerablemente, por derecho propio, en la exposición de sus polémicas propuestas.

Para comprender este sorprendente interés analítico por su exiguo trabajo (apenas condensó sus ideas sobre montaje en unos cuantos breves artículos, algunos de ellos incluso no directamente vinculados a la materia³¹), y las enconadas posturas de adhesión y rechazo que ha suscitado su lectura posterior, debemos, ineludiblemente, contextualizar al autor, esbozando en primer lugar unas necesarias indicaciones sobre el medio y la forma empleadas por Bazin para presentar sus controvertidas disquisiciones.

Primero, en contra de lo que cabría pensar si se recurre a la copiosa bibliografía derivada de su trabajo, Bazin no era un estudioso o investigador académico de los que empezarían a despuntar a partir de los años sesenta en el ámbito universitario. Su pensamiento se circunscribió a conferencias, debates, periódicos y publicaciones especializadas de cine, sin entrar en la redacción de manuales o tratados de corte más erudito o científico³². La parte más reseñable de su obra fue difundida³³, principalmente, en la influyente revista, fundada y dirigida por el propio Bazin en 1951, *Cahiers du Cinéma*,

³¹ Los principales textos al respecto, entre otras aportaciones dispersas nada desdeñables, son *Ontología de la imagen fotográfica* (1945), *Montaje prohibido* (1953-1954) y la compilación de tres artículos *La evolución del lenguaje cinematográfico* (1950-1955).

³² Salvo sus monografías sobre directores, *Orson Welles*, *Charles Chaplin* y *Jean Renoir* (ésta última incompleta) que no eluden ese carácter fragmentario a modo de apuntes.

³³ Si bien es cierto que, al final, sus escritos han pasado al ámbito académico compilados en varios libros, lo que les da una apariencia de trabajos de investigación de la que carecían en un origen.

[...] que se convertiría en el principal medio para la difusión de sus ideas. No ha sido Bazin creador de un sistema estético. En rigor, no fue un teórico del cine, y mucho menos un dogmático, sino un vigía, un descubridor, un sembrador de inquietudes.

(Bazin, 1999a:3)

Sus aportaciones, por lo tanto, hay que entenderlas dentro de ese espacio profesional de la crítica fílmica, en publicaciones especializadas o de difusión más generalista, que, pese a no estarles vedado alcanzar altos niveles en cuanto a originalidad, relevancia y rigor, adolece de los inevitables condicionantes que el propio género impone (sumisión a la actualidad, sucinto formato de apunte o comentario, cierto tono beligerante, etc.), alejando sus escritos de otras construcciones teóricas más pretenciosas, contrastables y sistematizadas. Como apunta Ángel Quintana en el prólogo a la edición castellana de la obra póstuma e inacabada de Bazin dedicada al director Jean Renoir, *“[...] nos permite vislumbrar las características del método crítico utilizado por los miembros de la revista en los años de la política de autores. Un método cuya fuerza radicó, según palabras del propio Bazin, en su carácter de «crítica polémica y militante, de crítica apasionada de creadores virtuales»”* (Bazin, 1999b:11).

Bazin era un enamorado del cine que no se conformaba con visionar películas. Un creador que, como decía su pupilo François Truffaut, se preocupaba más por escribir los films que por juzgarlos, extralimitándose en sus funciones de crítico. En definitiva, un privilegiado pensador del medio que se caracterizaba por llevar a cabo una entregada labor de reflexión, desde la intuición y el placer, sobre todo aquello que le inquietaba. Como apunta Francisco Zurián y Hernández en el prólogo a la obra más conocida de Bazin, la recopilación de breves ensayos y críticas *¿Qué es el cine?*³⁴ (1958), en su trabajo encontramos,

³⁴ T.O.: *Qu'est-ce que le Cinéma?* Originalmente publicado en cuatro volúmenes (el último de ellos, dedicado al neorrealismo, elaborado por Jacques Rivette en 1962 como homenaje a Bazin) se maneja la recopilación de sus más festejados o más representativos artículos.

El palpitante sentir de un hombre que vibró con el cine y que dedicó su corta vida a hacernos más inteligible ese mundo de imágenes. Y no lo hizo desde una cátedra academicista o desde prolijos estudios, sino, más bien, desde la más palmaria praxis, de ser un espectador incansable de películas. Por ello su teoría es una teoría no demasiado estructurada y sistemática.

(Bazin, 1999a:9)

O como apunta Ángel Quintana,

La paradoja de la obra teórica de Bazin reside en su carácter aparentemente poco sistémico, en su condición de discurso fragmentario e interrumpido. Sus obras son la antítesis de algunos de los grandes tratados, de las obras sistemáticas y académicas de la teoría fílmica, como Estética y psicología del cine, de Jean Mitry, o Teoría del cine de Siegfried Kracauer, con las que de forma indirecta establece un interesante diálogo.

(Bazin, 1999b:12)

Por lo tanto, en segundo lugar, el autor, más que imponer dogmas o sistemas de ideas cerrados (como veremos, analizando como fuente primaria sus propios textos, Bazin se encuentra muy lejos de asemejarse al convencido, enfervorizado defensor de férreas consignas que denuncian sus detractores), por su forma de abordar las grandes cuestiones conceptuales que afectan al medio fílmico, y aún a costa de lo erróneo o gratuito de muchas de sus intuiciones, tuvo el mérito de iniciar y promover el debate, “*sembró no pocas inquietudes*”. Según este planteamiento interrogativo abierto, continúa Quintana afirmando que:

Los textos críticos de André Bazin, que imprimieron una profunda huella en la mayoría de los textos redactados por sus discípulos de Cahiers, parten generalmente del análisis crítico de una película concreta que es utilizada como ejemplo para acabar proponiendo una profunda reflexión teórica detrás de la cual surge

la interrogación sobre la esencia del medio y sobre los elementos constitutivos de la propia imagen fílmica.

(Bazin, 1999b:11)

Como hemos advertido anteriormente, si bien las aportaciones de Bazin han generado un extraordinario beneficio para el conjunto de las investigaciones fílmicas, esta contribución se ha traducido, más que en una continuación o suscripción, más o menos explícita, de su línea de pensamiento, en una refutación general a la inmensa mayoría de sus postulados. Consideramos este hecho, dejando a un lado la virulencia del extendido ensañamiento, como algo enormemente positivo en cuanto alienta y predispone al debate. Constataremos la trascendencia de las discusiones abiertas por Bazin al estudiar, en siguientes apartados de esta investigación, el pensamiento de otros importantes autores. Por otra parte, donde Bazin ha ejercido una manifiesta y notable influencia es en el terreno de la práctica fílmica, no sólo extendiéndose a los cines modernos inmediatamente posteriores a él, como veremos, sino alcanzando a las películas que siguen exhibiéndose en las salas,

*Perhaps partly because of the attractive simplicity, clarity and adaptability to various styles of his basic theories, Bazin's influence has been pervasive in contemporary cinema.*³⁵

(Bacher, 1978:197)

En tercer lugar, siguiendo con las dos ideas precedentes, el contexto cultural, social y político en el que se movió Bazin también ha favorecido esa relevancia bibliográfica posterior, aunque fuera fundamentalmente, repetimos, para echar por tierra su trabajo.

Por un lado, como ocurría con Alexandre Astruc, el autor ha quedado para siempre señalado, con las connotaciones favorables y negativas que ello conlleva, como mentor de un cierto tipo de cine y de cineastas, la corriente

³⁵ Trad. Cast.: "Quizás, parcialmente, debido a su atractiva simplicidad, claridad y adaptabilidad a varios estilos de sus teorías básicas, la influencia de Bazin ha penetrado en el cine contemporáneo".

cinematográfica *Nouvelle Vague* que iba a desarrollarse justo después de su muerte. Veremos en las conclusiones al estudio de este apasionado crítico que es mucho lo que la modernidad cinematográfica, sobre todo la política de autores, debe a su influjo, pero, al contrario de la opinión comúnmente establecida y extendida, su principal faceta contributiva a la teoría del autor se manifestó a nivel de cobertura ideológica general, limitándose a la decidida defensa de la mirada personal de los cineastas, sin decantarse tajantemente por ciertos elementos concretos de construcción fílmica en detrimento de otros o por un modelo de enunciación válido o privilegiado que invalidara otras elecciones poéticas³⁶.

Por otro lado, debemos entender el tiempo histórico en el que se movió Bazin, y sobre todo, el que siguió a su prematuro fallecimiento, una época políticamente muy activa e ideológicamente muy plural, enfrentada y radical en el terreno de la crítica fílmica. Las revistas de entonces seguían líneas de filiación política muy marcadas, en torno a las cuales se agrupaban grupos de redactores afines y catervas de lectores que demandaban que sus publicaciones preferidas suscribieran y difundieran dichas posturas: *"This, then, is where Bazin found himself: in the middle, or rather, at the end of a tradition: a great, complex, powerful tradition certainly, but on the other hand, certain new things were happening."*³⁷ (Le Fanu, 1997:3).

Las tintas partidistas, incluso sectarias, estaban muy cargadas, y Bazin, como miembro destacado de uno de los bandos o facciones en lucha, no resultó ajeno a esta circunstancia. Sus planteamientos de base fueron tachados de idealistas, burgueses o reaccionarios, en relación, más que a sus

³⁶ Como casi todo lo que rodea a la *Nueva Ola* francesa, la influencia de Bazin resulta más nominal o supuesta que verdadera. Que Truffaut le considerara su maestro, y le dedicara su primer film, *Los cuatrocientos golpes* (Les 400 coups, 1959), responde más a cuestiones personales que a verdaderos fundamentos teóricos o poéticos compartidos. Por lo demás, la *Nouvelle Vague* no puede resultar un movimiento más heterogéneo y disperso en cuanto al contenido y discurso fílmico, quedando reducido, en muchos casos, el nexo de unión de los distintos directores a compartir un contexto temporal determinado, una política cultural común y unos modos similares de introducirse en la industria cinematográfica a través de profesiones afines como la crítica. Acaso pueden rastrearse influencias destacables de Bazin, más allá de compartir filias y fobias de autores o películas, en la filmografía de Eric Rohmer. Aunque debería estudiarse con más detenimiento para justificar debidamente esta afirmación, a simple vista se intuye que dicha afinidad parece operar más a nivel ideológico que a nivel formal.

³⁷ Trad. Cast.: *"Es, entonces, donde Bazin se encontraba: en el medio, o mejor dicho, al final de una tradición: sin duda, una gran, compleja, poderosa tradición, pero, por otro lado, nuevas cosas estaban sucediendo"*.

propios desarrollos teóricos, que resultan avanzados, de vanguardia, y, en cierta medida, hasta progresistas, a su notoriedad como cristiano de corte conservador. Y del mismo modo, en sentido inverso,

*Des exégetes de la théorie bazinienne ont souligné que cette valorisation du plan-séquence devait beaucoup à "l'existentialisme chrétien qui sert de terreau à la conception du cinéma que l'on trouve dans le système de Bazin"*³⁸

(Mouren, 1994:148)³⁹

Se trata de ataques fútiles y gratuitos, en contraposición a las salvedades, reparos y fundamentadas disensiones que pueden argumentarse convenientemente al analizar, sin añadidos apriorísticos políticos o sociales, los textos teóricos que Bazin nos ha legado.

2.4.2.1.- La ontología realista del cine.

Si la historia de las artes plásticas no se limita a la estética sino que se entronca con la psicología, es preciso reconocer que está esencialmente unida a la cuestión de la semejanza o, si se prefiere, del realismo.

(Bazin, 1999a:24)

El despliegue teórico de Bazin se fundamenta en una concepción realista del medio fílmico. Para él, *"La piedra angular en la que se sustenta el edificio cinematográfico es el poder de la imagen para revelar la epifanía de la realidad"* (Montiel, 1999:59). Es decir, el axioma principal sobre el que se conciben, desarrollan y exponen sus ideas, es la asimilación del cine a la realidad humana.

³⁸ Trad. Cast.: "Los exegetas de la teoría «baziniana» destacaron que esta valorización del plano-secuencia debía mucho «al existencialismo cristiano que sirve de base a la concepción del cine que encontramos en el sistema de Bazin»".

³⁹ Afirmación extraída de Andrew, Dudley: *André Bazin* (1983:109), Éditions Cahiers du Cinema.

La vinculación de estos dos términos ha supuesto uno de los campos de batalla centrales en el ámbito teórico desde los mismos inicios del medio fílmico,

Uno de los debates constantes a lo largo de toda la Historia del Cine ha sido la relación entre el cine y la realidad: en qué medida, por qué procedimientos, con qué consecuencias refleja el cine la realidad, hasta que punto el dispositivo cinematográfico la puede falsear o manipular, o si es legítimo crear un mundo de ficción al margen de ella.

(Sánchez Noriega, 2005:83)

Por lo tanto, Bazin parte de un elemento capital de las preocupaciones teóricas generadas por el cine, y no de un planteamiento periférico o escasamente relevante, como pudiera pensarse desde la práctica fílmica. Sus aportaciones a esta discusión han sido consideradas con posterioridad, con los matices y reparos que veremos más adelante, de las más sustanciosas y reseñables, de las propuestas más vigentes respecto al tema de estudio, *“Dentro de los teóricos que han reflexionado sobre el cine en clave realista sobresalen dos autores: Siegfried Kracauer y André Bazin. A pesar de sus diferencias, ambos tienen en común su reivindicación del realismo existencial (el cine como reflejo del mundo), en función del realismo técnico (el cine como reproducción de la realidad)”* (Sánchez Noriega, 2005:83).

En oposición a las visiones formalistas del medio, que lo separan tajantemente de la realidad y defienden el cine como una entidad creativa autónoma, Quintana comprueba que *“Bazin respondió a dicha tendencia teórica afirmando que el cine no hace más que prolongar la tradición realista de la imagen y que su objetivo intrínseco, como medio de expresión realista, reside en el modo en que reproduce la significación concreta y esencial del mundo.”* (Bazin, 1999b:13).

La ontología del medio fílmico, la esencia de su ser en cuanto ser, sin relaciones extrínsecas, se encuentra, por lo tanto, necesariamente unido a la realidad.

Ahora bien, en primer lugar, antes de desarrollar los planteamientos a los que conduce esta perspectiva eminentemente realista, habrá que definir con claridad que entendía por el término “realidad” el crítico francés, ya que *“Bazin no considera que el realismo deba partir de la verosimilitud, porque ésta implica un proceso de ilusión del mundo”* (Bazin, 1999b:18).

La realidad, para Bazin, lo es espacialmente. Es decir, fenómenos visibles y espacios que los separan. Francisco Zurián y Hernández, en el estudio que realiza del autor como prólogo a su obra canónica apunta, *“[...] y lo real se entiende inicialmente como algo físico, material, que ocupa un lugar, un espacio y es, por ello, visualizable. Surge de este modo una estética del espacio que no es extraña a una tarea psicológica, evitando caer en un «pseudorealismo» que se satisface con la ilusión de las formas”* (Bazin, 1999a:11).

Siguiendo este postulado, existen, para Bazin, unas bases perceptivas materializadas en unas coordenadas creativas de representación que privilegian esta concepción material de la realidad,

El acontecimiento decisivo fue sin duda la invención de la perspectiva: un sistema científico y también, –en cierta manera– mecánico (la cámara oscura de Vinci prefiguraba la de Niepce), que permitía al artista crear la ilusión de un espacio con tres dimensiones donde los objetos pueden situarse como en nuestra percepción directa.

(Bazin, 1999a:25)

La implicación de la perspectiva en las artes, por lo tanto, es un ejemplo de esa búsqueda de reproducción realista que será propia de las manifestaciones creativas de los últimos siglos, progresivamente inmersas en

la vinculación con lo real, *“La perspectiva ha sido el pecado original de la pintura occidental.”* (Bazin, 1999a:26). Con la fotografía, la conjunción espacial se presenta de forma aún más análoga a la realidad, y con el cine, esta relación se magnifica por la agregación del componente temporal y dinámico, porque, respecto a la fotografía fija tradicional, como apunta Quintana, *“El cine, en cambio, propone una imagen realista casi completa, porque mantiene la iconicidad y la indiciad de la fotografía, pero le añade el factor tiempo y la impresión de naturalidad del movimiento.”* (Bazin, 1999b:14) o como subraya el propio Bazin, *“En esta perspectiva, el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. [...] Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio.”* (Bazin, 1999a:29).

Ahora bien, no hay que entender en estas palabras una visión exclusivamente material del fenómeno espacio-temporal fílmico, como advierte Zurián y Hernández,

No se ve la razón clara de por qué Bazin parece, como se ha dicho, que concibe un realismo menos puro. ¿Se quiere decir con ello, tal vez, que el “realismo del espacio” encajona la realidad por el encuadre como una “delimitación del espacio”, preocupándose sólo por su “funcionamiento” sin más? No parece que esto pueda ser de este modo. [...] A Bazin le preocupa, en efecto, explicar de qué manera funciona la realidad en el medio fílmico, sin que se convierta en algo frío que quite su espontaneidad o desprecie el flujo de la vida.

(Bazin, 1999a:13)

sino que se vincula a la realidad en varios niveles relacionales,

Hay una relación ontológica entre la realidad y el cine (relación de comunión y de verdad), de forma que el realismo cinematográfico es triple: psicológico (pues el cine satisface el deseo de detener el tiempo y conjurar la amenaza de la muerte), técnico (se registran

objetivamente los acontecimientos) y estético (cuando la forma y el contenido potencian la captación de lo real).

(Sánchez Noriega, 2005:84)

Así mismo, hay que distinguir en Bazin dos ideas tangenciales, pero no necesariamente unidas por elementos de causalidad. Constatar la naturaleza orientada al realismo del cine no significa, a priori, que se esté de acuerdo con defender o potenciar ese lazo entre cine y realidad. Resulta igualmente factible la postura de un teórico, que, partiendo de igual planteamiento realista, abogara por su revocación o negación en el plano de la representación fílmica. Pero Bazin, no sólo señala esa ontología realista⁴⁰, sino que la entroniza como lo fundamental a respetar, a intentar trasladar o calcar, sin manipulación, al relato fílmico.

Este planteamiento ontológico se convierte, por tanto, en el núcleo principal del conjunto de sus apreciaciones,

*André Bazin founded his theories on the belief that the cinema is essentially realist in nature because of its photographic origins. The acceptance of his "doctrine" of the ontological identity of the object and its photographic image and the concept that "the cinema is objectivity in time", which he offers in support of that belief, is not necessary for agreement with his premise that realism is the essential and most desirable element in the cinema.*⁴¹

(Bacher, 1978:190-191)

⁴⁰ No obstante, el proponer dicha ontología ya implica cierta justificación del enfoque realista, en apariencia, subsiguiente y no al revés. Es decir, puede establecerse desde la intencionalidad teórica una direccionalidad inversa entre el deber ser y el es.

⁴¹ Trad. Cast.: "André Bazin basó sus teorías en la creencia de que el cine es esencialmente de naturaleza realista, debido a sus orígenes fotográficos. La aceptación de su «doctrina» de la identidad ontológica del objeto y su imagen fotográfica y el concepto de que «el cine es la objetividad en el tiempo», el cual ofrece en apoyo de esa creencia, resulta innecesaria para coincidir con su premisa de que el realismo es la esencia y el elemento más deseable en el cine".

Por consiguiente, para Bazin no sólo el cine es por sí mismo realista, sino que debe suscribirse y promoverse, desde dentro, desde la enunciación de las películas, ese realismo.

Los trazos impresos en el celuloide por la realidad son, por lo tanto, los materiales básicos con que trabaja el cineasta, antes que con una cartilla de recursos artísticos (como quería Arnheim) y en las antípodas de un repertorio de ingeniosas metáforas (como a veces pretendió Eisenstein).

(Montiel, 1999:61)

De este modo, empleando una de las herramientas más difundidas de la crítica que es hablar en negativo de los textos *“No es de extrañar que Bazin, por lo tanto, detestara lo simbólico, en general, como algo fraudulento, y que admirara, por el contrario, los documentales científicos”* (Montiel, 1999:61) o que *“Asimismo, entendía que los decorados teatrales [...] violaban las leyes propias del cinematógrafo, y, en general, veía con malos ojos las distintas formas pergeñadas por los cineastas para imponer su estilo”* (Montiel, 1999:61-62). Es decir, que, en principio, repudiara cualquier añadido espurio a esa realidad espacio-temporal inscrita en el propio dispositivo cinematográfico, ya que *“Bazin considera, en cambio, que la realidad puede llegar a tener su validez estética y que los datos del mundo real poseen un valor propio que no ha de estar lógicamente marcado por las necesidades del discurso, o por la voluntad de crear un universo diegético subordinado a una serie de relaciones significantes.”* (Bazin, 1999b:14).

Existe, a su vez, otro concepto relacionado con estas ideas que no debemos pasar por alto. Para Bazin, al igual que ocurre con Pier Paolo Pasolini, como se verá a continuación, una de las características más definitorias de la realidad es su ambigüedad, su natural amplitud de significado: *“La ambigüedad es para Bazin el atributo esencial de lo real y constituye un valor de la conciencia, resultado de las limitaciones humanas”* (Bazin, 1999b:14-15). De ahí que esa ambigüedad deba respetarse en los planteamientos discursivos de las películas.

Al analizar la realidad, el montaje, por su misma naturaleza atribuye un único sentido al acontecimiento dramático. [...] En resumen, el montaje se opone esencialmente y por naturaleza a la expresión de la ambigüedad.

(Bazin, 1999a:95)

En consecuencia, Bazin aboga por una preexistencia de la realidad ambigua en lo fílmico, convirtiéndose, de esta forma, en su propia esencia o fundamento básico. Esta visión ha sido fuertemente criticada desde varias perspectivas de estudio, como constataremos en lo referente al montaje,

His theory of reality (his "ontology") has come under attack, specifically from a modern wing of thinking - Marxist, psychoanalytical, semiological - which stresses the constructedness of the world, as opposed to some irreducible pre-ideological Being⁴².

(Le Fanu, 1997:1)

Lo inevitable de la construcción discursiva, la necesidad de un proceso enunciativo en la creación fílmica, resulta el principal reparo que va a aplicarse a los desarrollos específicos de esta teoría marco del realismo, como veremos a continuación, al hablar del montaje, del plano–secuencia y de sus manifestaciones textuales,

Sin embargo, tal como especifica Dominique Chateau en un pertinente estudio estético⁴³ sobre el concepto de ontología en la obra de Bazin, el gran problema de las artes representativas

⁴² Trad. Cast.: “Su teoría de la realidad (su «ontología») ha sido atacada, específicamente desde un ala de pensamiento moderno –marxista, psicoanalítico, semiológico– el cual recalca la construcción del mundo, como oposición a algún irreducible ser pre-ideológico.”

⁴³ Se refiere al estudio *Bazin: le procès du film*, incluido en Serceau, Daniel (comp.), *Le cinéma. L'après-guerre et le réalisme*, París, Éditions Jean Michel Place, (1997:42).

reside en que “la condición subjetiva de su existencia contradice el principio objetivo de su esencia”.

(Bazin, 1999b:14)

No obstante, en contra de lo que se le atribuye, el propio Bazin era plenamente consciente de este hecho, y en ningún punto de sus planteamientos conceptuales, ni en lo referente al estudio de movimientos, ni de autores, ni de técnicas, soslayó este principio innegable de la enunciación, aunque bien es cierto que intentó minimizarlo, combatirlo, desde aquellas áreas de disquisición que creía oportunas para ello. Por ejemplo, afirmando en primer lugar que si la existencia del enunciador es consustancial a una manifestación artística (la elección del motivo sigue resultando el condicionante subjetivo más obvio, ya que la realidad resulta demasiado abundante y hay que proceder a su discriminación) no es menos cierto que su presencia diverge de unos ámbitos creativos a otros⁴⁴, *“La personalidad del fotógrafo sólo entra en juego en lo que se refiere a la elección, orientación y pedagogía del fenómeno; por muy patente que aparezca al término de la obra, no lo hace con el mismo título que el pintor. Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre; tan sólo en la fotografía gozamos de su ausencia.”* (Bazin, 1999a:28).

2.4.2.2.- El montaje prohibido.

La complejidad de la teoría de André Bazin en torno al realismo está indisolublemente unida a los destinos del montaje y a la propia concepción que sobre él mantiene el autor.

(Sánchez-Biosca, 2001:44)

La aplicación de la teoría general del realismo ontológico que acabamos de comentar respecto a los confortantes discursivos del cine, implica una serie de consideraciones de variada índole a las que Bazin dedica la mayor parte de su obra. Se procede a la sistematización de estos componentes poéticos de la

⁴⁴ Bazin, un tanto ingenuamente, juega con los términos objetivo, como ausencia de intervención y manipulación subjetiva, y objetivo de la cámara, como elemento tecnológico de registro imparcial, lo que resulta una visión en exceso simplista del dispositivo técnico–expresivo cinematográfico.

dirección y el montaje fílmico, comenzando por la definición de las unidades básicas y siguiendo con las técnicas y procesos que Bazin entendió como representantes de su visión del cine.

El cine ha nacido y se desarrolla tras esa búsqueda de plasmación de realidad, y por ello, según Bazin, la “unidad semántica y sintáctica no es el plano; en el que la imagen no cuenta en principio por lo que añade a la realidad, sino por lo que revela en ella”.

(Bazin, 1999a:12)

Bazin, analizando la práctica fílmica desde 1920 a 1940, distinguía entre “dos grandes tendencias opuestas: los directores que creen en la imagen y los que creen en la realidad”⁴⁵ (Bazin, 1999a:82). El mismo concepto de plano, si nos valemos de esta división, puede ser entendido de dos formas contrapuestas: como reproducción, o realidad revelada en su interior sin intervenciones externas (los directores que creen en lo real) o como representación, suma de añadidos técnico–expresivos a ese contenido primigenio (los directores que creen en la imagen, los formalistas).

Repasemos qué propone Bazin como elementos constitutivos de esta última opción. Los parámetros técnico–expresivos que se añaden a la realidad se circunscriben a dos campos principales de intervención: la plástica de la imagen y los recursos de montaje (es decir, la organización en el tiempo de esas imágenes).

Para Bazin, las intervenciones en la plástica de la imagen comprenden el maquillaje, el decorado, la interpretación⁴⁶, la iluminación y la composición del encuadre. En cuanto al montaje de esas imágenes, destaca como rasgo más perceptible su alejamiento de la realidad, su reinvención de la misma. Ya se trate

⁴⁵ No se trata de oponer el mudo al sonoro, sino de confrontar dos concepciones distintas de la expresión cinematográfica, que se producen de forma prácticamente sincrónica.

⁴⁶ Resulta sintomático que dude en considerar la interpretación como uno de estos rasgos. Demuestra hasta qué punto la puesta en escena (de la que el actor es el componente fundamental) se encontraba minusvalorada en el conjunto de posibilidades técnico–expresivas recogidas en gramáticas y manuales.

del montaje simbólico, muy fragmentado, que pretende llamar la atención sobre la yuxtaposición de los planos, hegemónico a finales del periodo mudo, ya sea el montaje analítico, transparente, invisible, que intenta pasar desapercibido, del modelo norteamericano clásico, su principal característica es la creación de una nueva realidad fílmica. Este último tipo de montaje es menos rechazado por Bazin, porque al suscribir la lógica material o dramática de la escena, por su justificación en la acción o el desplazamiento del interés, y producir de ese modo la identificación absoluta con los puntos de vista que va pidiendo el espectador, consigue no llamar la atención sobre sí mismo, sobre el propio hecho de cortar, y da la sensación de que las cosas suceden por sí mismas.

Cualesquiera que sean las variantes imaginables de esta planificación, siempre tendrán algunos puntos comunes:

1.º La verosimilitud del espacio, donde el lugar del personaje estará siempre determinado, incluso cuando un primer plano elimine el decorado.

2.º La intención y los efectos de la planificación serán exclusivamente dramáticos o psicológicos.

(Bazin, 1999a:90-91)

A su vez, dentro de esta doble perspectiva, describe una tipología concreta de montaje, una catalogación siguiendo criterios variopintos (contenido narrativo, duración, etc.), no muy precisos, que no resulta tan válida ni acertada como la anterior. Como apunta Sánchez Biosca, “[...] Bazin ha reconstruido retrospectivamente su visión de la historia del montaje que conduce a su desaparición.” (Sánchez-Biosca, 2001:48).

Distingue entre montaje paralelo, cuando se presentan consecutivamente dos acciones alejadas espacialmente; montaje acelerado, cuando se produce un multiplicado progresivo de planos cada vez más breves; y montaje de atracciones, la coordinación de ideogramas choque desvinculados narrativamente de la lógica del relato⁴⁷. Dejando a un lado lo

⁴⁷ Muy desfasado ya en tiempos del sonoro. Bazin critica la escena de *Furia* (Fury, Fritz Lang, 1936) donde se alternan mujeres y gallinas para provocar por medio del montaje una idea o sensación superior.

caótico de esta enumeración, el factor representativo es que ninguna de estas opciones muestran, aluden al hecho, sino que disponen la organización de un nuevo contenido (especialmente constatable en el montaje de atracciones). Se experimenta la transformación de la historia incluida en el guión, se ocasiona una mediación, una interpretación, del contenido narrativo, que en esta ocasión Bazin equipara a una supuesta historia real, en el sentido de existente. El acontecimiento, para él, existe objetivamente. Los cambios de punto de vista no añaden nada más allá de eficacia narrativa, permitiendo asistir mejor al acontecimiento y poner acento en lo más relevante. Se permiten libertades al subrayar la acción, pero se mantiene la lógica del acontecimiento previo,

Sean los que sean, siempre se descubre en ellos un punto común que es la definición misma del montaje: la creación de un sentido que las imágenes no contienen objetivamente y que procede únicamente de sus mutuas relaciones.

(Bazin, 1999a:83)

Por consiguiente, la apuesta del crítico francés, como es fácil colegir, desecha el camino de los enunciadores que “creen en la imagen” (la suma de plástica y montaje) y se decanta por la opción contraria, la de “los que creen en la realidad”. Las decisiones de montaje en una película conciernen, siguiendo este razonamiento fundamental, al hecho filmado, a lo real y a su significación.

En contra de la visión comúnmente establecida del montaje como interpretación de unos hechos, de la misma manera que la estilización interpreta el objeto, Bazin anuncia que ha llegado el momento de redescubrir el valor de la representación en bruto. No habla de suprimir la idea y la práctica del montaje externo, ya que muchas veces la articulación de planos crea o dota de sentido a algo que no preexiste en la realidad,

Pero, recíprocamente, hace falta que lo imaginario tenga sobre la pantalla la densidad espacial de lo real. El montaje no puede utilizarse más que dentro de límites precisos, bajo pena de atentar contra la ontología misma de la fábula cinematográfica. Por

ejemplo, no le está permitido al realizador escamotear mediante el campo-contracampo la dificultad de hacer ver dos aspectos simultáneos de la acción.

(Bazin, 1999a:75-76)

Al estudiar el devenir del montaje externo, Bazin destaca que éste se había establecido, históricamente, en dos vertientes. Tanto una como la otra, no respetarían, según el autor, la ontología de la fábula cinematográfica. En la primera vertiente, propia del periodo mudo, los planos se habrían reunido o ensamblado de acuerdo a algún principio abstracto de argumento, drama o forma. La segunda vertiente, hegemónica desde la implantación del sonido y la predominancia del diálogo en las ficciones, estaría representada por el montaje psicológico. En este tipo de articulación, los hechos se fragmentarían siguiendo patrones replicados del cambio de atención de corte psicológico y social, es decir, se irían sucediendo los distintos planos que la experiencia receptora fuera demandando como si se estuviera físicamente presente en el lugar del hecho. Se trataría de la percepción natural aplicada a la segmentación del montaje externo fílmico.

Ante una u otra de estas dos tendencias históricas, las cuales privilegian el montaje externo como lo específicamente cinematográfico, o al menos, lo señalan como su principal herramienta de enunciación, Bazin argumenta que ambas, en no escasas situaciones, rompen con la consecución de realismo que se las exige.

El autor comenta, como ejemplo clarificador, la historia de una leona que persigue a un niño. Tras una serie de planos alternos entre uno y otro, se muestra a los dos en el mismo encuadre. Este último plano autentifica retrospectivamente los anteriores, *“Es decir, para que la narración reencuentre la realidad, basta con que uno solo de sus planos, convenientemente escogido, reúna los elementos previamente separados por el montaje.”* (Bazin, 1999a:78).

Para Bazin, la unión de los dos elementos capitales del relato (perseguidor y perseguido) resulta necesaria no sólo a nivel de relato, sino de

respeto y de credibilidad frente a lo real, lo que provoca la inmediata emoción análoga en el espectador, al sentir el peligro de la contigüidad no fragmentada por el montaje externo.

El realismo reside, en este caso, en la homogeneidad del espacio. Así se ve que hay casos en los que, lejos de constituir la esencia del cine, el montaje es su negación. La misma escena, según que se trate mediante el montaje o en un plano general, puede no ser más que pésima literatura o convertirse en gran cine.

(Bazin, 1999a:77)

El autor cita la celeberrima secuencia de la caza de la foca en *Nanook el esquimal* (Nanook of the North, 1922) [014] de Robert J. Flaherty como ejemplo certero de su explicación: *“En el film, este episodio está resuelto en un solo plano. ¿Negará alguien que es precisamente por este hecho mucho más emocionante que un montaje de atracciones?”* (Bazin, 1999a:85).

O como señala en otro momento, confrontando poéticas de dirección divergentes, *“La narración de Welles o de Wyler no es menos explícita que la de John Ford, pero tiene sobre ese último la ventaja de no renunciar a los efectos particulares que pueden obtenerse de la unidad de la imagen en el tiempo y en el espacio.”* (Bazin, 1999a:94).

Basándose en este planteamiento de la contigüidad exigida por el contenido, el crítico francés formula su teoría más conocida y controvertida: la ley o principio estético del “montaje prohibido o no-montaje”:

Cuando lo esencial de un suceso depende de la presencia simultánea de dos o más factores de la acción, el montaje está prohibido.

(Bazin, 1999a:77)

Enunciada de este modo, extraída del contexto del hilo argumental, como suele encontrarse repetidamente en los múltiples estudios sobre Bazin, la

máxima puede parecer demasiado categórica, dogmática y restrictiva. El autor, sin embargo, a continuación le añade una aclaración indispensable: “*Y vuelve a recuperar sus derechos cada vez que el sentido de la acción no depende de la contigüidad física, aunque esté implicada.*” (Bazin, 1999a:77).

El montaje prohibido o no montaje, consiste, por lo tanto, en defender la reproducción del espacio y la exposición de los hechos en él acontecidos sin intentar acotar sus ambiguos significados por medio de manipulaciones externas de combinación de distintas unidades o planos, cuando lo esencial (en el sentido que veíamos anteriormente) del suceso implique la simultaneidad de dos o más elementos constitutivos. Es decir, no se acepta la fragmentación cuando la continuidad o la relación entre dichos elementos (más que los elementos en sí mismos) es el factor clave de la acción narrada. De este modo,

Tan sólo hace falta que la unidad espacial del suceso sea respetada en el momento en que su ruptura transformaría la realidad en su simple representación imaginaria.

(Bazin, 1999a:78)

Resulta difícil establecer áreas o situaciones concretas donde aplicar esta ley. Su principal virtud es, precisamente, su adecuación a los contenidos específicos, únicos (una escena en una película, por ejemplo) que demanden la continuidad o simultaneidad de la relación de sus distintos elementos confortantes. Bazin menciona, como posibles marcos de acatamiento de la ley, los documentales que ejercen una función representativa (ni siquiera los documentales didácticos que explican un hecho). En el terreno de la ficción, anota las situaciones basadas en la comicidad. Como señala de forma afortunada, el establecimiento del gag como elemento nuclear de una secuencia fue anterior al montaje externo, ya que lo cómico depende, en gran medida, de dos elementos simultáneos, aunque esta aseveración debería investigarse con mayor detenimiento por medio de análisis textual. En general, puede decirse que el montaje externo está prohibido cuando, en el espacio dramático, y siguiendo su visión realista, deba primar la relación del hombre con los objetos y el mundo exterior que le rodea, cuando deban prevalecer

ambos elementos encerrados juntos en el cuadro de la pantalla. Es decir, en definitiva, lo más importante de esta máxima de Bazin es que la continuidad debe emplearse cuando significa, cuando dota de sentido a la estructura que la contiene hasta convertirse en su misma esencia o en su Marca Diferencial Básica⁴⁸.

No se trata en absoluto de volver obligatoriamente al plano secuencia ni de renunciar a los recursos expresivos ni a las facilidades que eventualmente proporciona un cambio de plano.

(Bazin, 1999a:78)

Por lo tanto, y en contra de lo que tanto se ha dicho y omitido al respecto, como en este ejemplo que mezcla varios comentarios dispersos del crítico francés,

*According to his "law of aesthetics", Bazin would insist on the long take only where it is necessary for verisimilitude. Its use at any other time is only a question of style and he indicates no stylistic preference here. But in "The Evolution of the Language of the Cinema" he left no doubt that he considered the long take preferable whether "necessary" or not.*⁴⁹

(Bacher, 1978:192)

el auténtico planteamiento capital que sustenta de principio a fin el proceso argumentativo de Bazin, no es de naturaleza restrictiva o negativa (como puede extraerse si sólo se atiende a las denominaciones prohibido o no-montaje) sino creativa y abierta, *"Sería evidentemente absurdo negar los progresos decisivos que el uso del montaje ha aportado al lenguaje de la pantalla, pero también es cierto que han sido obtenidos a costa de otros valores no menos específicamente cinematográficos."* (Bazin, 1999a:94).

⁴⁸ Explicaremos esta herramienta de investigación y análisis fílmico en la parte de este trabajo referida a la metodología.

⁴⁹ Trad. Cast.: "De acuerdo con su «ley de la estética», Bazin insistiría en la toma larga sólo dónde era necesaria para la verosimilitud. Su uso en cualquier otro tiempo es solo una cuestión de estilo y él no indica ninguna preferencia estilística. Pero en «La evolución del lenguaje del cine», no dejó dudas de que consideraba la toma larga preferible tanto si era «necesaria», como si no".

Enunciado de forma explícita de otra manera,

Bazin no puede prohibir el montaje, ya que éste forma parte del discurso; el problema que plantea en sus textos es el de la posible reconciliación entre las formas discursivas y el respeto a la realidad.

(Bazin, 1999b:16)

Es decir, Bazin lo que está reclamando no es la abolición de unas prácticas en torno al montaje externo establecidas convencionalmente y firmemente asentadas en el seno de la articulación fílmica, sino el descubrimiento o la revalorización de otras fórmulas tan cinematográficas, o más, que las primeras, y que han permanecido marginadas de la enunciación fílmica: la puesta en escena y la puesta en imágenes.

Dicho de otra manera, en los tiempos del cine mudo, el montaje evocaba lo que el realizador quería decir; en 1938 la planificación describía; hoy, en fin, puede decirse que el director escribe directamente en cine. La imagen, su estructura plástica, su organización en el tiempo, precisamente porque se apoya en un realismo mucho mayor, dispone así de muchos más medios para dar inflexiones y modificar desde dentro la realidad.

(Bazin, 1999a:100)

2.4.2.3.- Soluciones técnico–expresivas aplicadas.

Una vez netamente definida su postura frente al montaje externo, estableciendo pautas, especificaciones y límites precisos a su uso, Bazin propone una solución discursiva fundamentada en la puesta en escena. Afirmar Quintana de forma muy clarificadora,

Para conciliar la inevitable tensión entre el realismo como valor ontológico del cine y los procesos discursivos como expresión de

la subjetividad, Bazin busca una serie de elementos conciliadores que permitan una representación de lo real, evitando su reconstrucción.

(Bazin, 1999b:15)

Por lo tanto, ante las concepciones clásicas de la fragmentación,

Bazin oponía a estos tipos de montaje la técnica de la así llamada profundidad de campo, que permite que una acción se desarrolle en un largo período de tiempo y en diversos planos espaciales. Si el foco se mantiene nítido desde la cámara misma hasta el infinito, el director tiene la opción de construir interrelaciones dramáticas dentro del cuadro (lo que es denominado en francés mise-en-scène), y no entre cuadros.

(Andrew, 1993:193)

A esa violación de la realidad perceptiva por medio del montaje, opone Bazin las largas tomas en profundidad de campo y sin cortes (o con los mínimos cortes posibles) que respeta la homogeneidad del espacio y organiza las escenas con movimientos dentro del plano para que, de ese modo, sea el espectador quien distribuya su atención libremente hacia las zonas de la imagen más significativas.

(Montiel, 1999:64)

Para el autor, el empleo de la misma profundidad de campo significaba una auténtica revolución respecto a las concepciones precedentes de montaje, *“Es este tipo de planificación, que sirvió perfectamente a los mejores films de los años 1930 a 1939, el que ha sido puesto en tela de juicio por la planificación en profundidad, utilizada por Orson Welles y William Wyler.”* (Bazin, 1999a:92).

Debemos advertir, antes de profundizar en sus ideas, que la elección de estos autores conlleva una serie de riesgos, debido a que si se desconoce su obra puede pensarse que son enunciadores cuyo estilema principal es la

continuidad, cosa que no es cierta, aunque hagan un extraordinario uso de ella en sus films.

Por consiguiente, se toman como referencia los mismos pero entendiendo su función de ejemplos para la exposición teórica,

D'ailleurs, si l'on visionne avec attention les six films mentionnés par Bazin⁵⁰, on s'aperçoit qu'il est très rare d'y rencontrer une scène (une action unique) filmée en un seul plan; certes, ces films présentent des plans qui durent longtemps, Citizen Kane "offre vingt-huit plans d'au moins cinquante secondes, représentant à eux seuls quarante-trois minutes de projection"⁵¹, mais ces vingt-huit plans ne correspondent pas à vingt-huit scènes (unités d'action). On s'aperçoit ainsi que Bazin assimilait plans-séquences au sens strict et plans d'une durée anormalement longue⁵².

(Mouren, 1994:150)

Bazin destaca la construcción en términos de profundidad (resulta más conveniente denominarla así en detrimento de la expresión profundidad de campo⁵³, que es, sencillamente, una técnica de naturaleza fotográfica que puede estar presente o no en este tipo de soluciones⁵⁴) sobre las articulaciones convencionales del montaje externo, arguyendo varias razones:

⁵⁰ Se refiere a los filmes de Renoir, *El crimen de M. Lange* (Le crime de M. Lange, 1935) y *La regla del juego* (La règle du jeu, 1939); los de Welles, *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1941) y *El cuarto mandamiento* (The Magnificent Ambersons, 1942) y los de Wyler, *La Loba* (The Little Foxes, 1941) y *Los mejores años de nuestra vida* (The Best Years of Our Lives, 1946).

⁵¹ Dato aportado por Berthomé, Jean-Pierre y Thomas, François en *Citizen Kane* (1992:172), Éditions Flammarion.

⁵² Trad. Cast.: "De hecho, si se ven atentamente las seis películas mencionadas por Bazin, nos damos cuenta que es muy raro encontrar una escena (una única acción) rodada en un único plano; obviamente, estas películas presentan planos que duran mucho tiempo, Citizen Kane «ofrece veintiocho planos de, al menos, cincuenta segundos, representando cuarenta y tres minutos de proyección», pero estos veintiocho planos no corresponden a veintiocho escenas (unidades de acción). Así, nos damos cuenta de que Bazin asimilaba plano-secuencia en sentido estricto y planos de una durada anormalmente larga".

⁵³ Estudiaremos esta técnica con más detenimiento en el apartado dedicado a la tecnología fílmica aplicada al plano-secuencia. Remitimos a dicho epígrafe para completar el análisis de las ideas de André Bazin al respecto.

⁵⁴ Durante esta parte del trabajo, para facilitar la exposición, seguiremos empleando la denominación del autor, ya que también los distintos comentaristas de su obra hacen gala del término y queremos evitar la confusión de mezclar nuestra propuesta con la más difundida.

Como hemos recalcado, para Bazin la ontología del cine es esencialmente realista. Esta técnica suscribe a priori este planteamiento.

El espectador concurre activamente a completar el sentido de la puesta en escena, al elegir su centro de atención personal según varios factores.

Además, se ajusta a nuestra percepción psicológica normal (continua) de asimilar los hechos.

Bazin detalla la estrecha relación de orden psicológico que se genera entre el espectador y esta modalidad de planificación:

1º Que la profundidad de campo coloca al espectador en una relación con la imagen más próxima de la que tiene con la realidad. Resulta por tanto justo decir que, independientemente del contenido mismo de la imagen, su estructura es más realista.

2º Que implica como consecuencia una actitud mental más activa e incluso una contribución positiva del espectador a la puesta en escena. Mientras que en el montaje analítico el espectador tiene que seguir tan sólo una dirección, unir la propia atención a la del director que elige por él lo que hace falta ver, en este otro caso se requiere un mínimun de elección personal. De su atención y de su voluntad depende en parte el hecho de que la imagen tenga un sentido.

3º De las dos proposiciones precedentes, de orden psicológico, se desprende una tercera que puede calificarse de metafísica.

(Bazin, 1999:95)

Convencido, como hemos visto, de la equiparación de la realidad humana a la realidad fílmica, confronta el montaje interno (para él, circunscrito principalmente a las construcciones que denomina de profundidad de campo, aunque con salvedades de distinta naturaleza que veremos a continuación) con la articulación de diversos planos propia del montaje externo, bajo el criterio de su mayor o menor adecuación a la realidad percibida, al sentido oculto de la

vida, por parte del ser humano, *“Jean Renoir, el único cuya puesta en escena se esfuerza, hasta La règle du jeu, por encontrar, más allá de las comodidades del montaje, el secreto de un relato cinematográfico capaz de expresarlo todo sin dividir el mundo, de revelarnos el sentido escondido de los seres y de las cosas sin romper su unidad natural.”* (Bazin, 1999a:98).

Recordemos, a la hora de plantear estas dos opciones discursivas contrapuestas, que para Bazin la pregunta esencial es cuál de ellas resulta más fiel a la hora de reproducir los hechos, de presentar la realidad, mientras que las demás cuestiones enumeradas se subordinan a esta. Al comentar la película *El globo rojo* (Le Ballon Rouge, 1956) de Albert Lamorisse, respecto al espacio, concluye que, *“El montaje, del que se nos dice con tanta frecuencia que es la esencia del cine, se convierte en esta ocasión en el procedimiento literario y anticinematográfico por excelencia. La especificidad cinematográfica, alcanzada por una vez en estado puro, reside por el contrario en el simple respeto fotográfico de la unidad de espacio”* (Bazin, 1999a:73).

Igualmente, al hablar de la obra del director Erich von Stroheim, acentúa el carácter temporal de la continuidad,

El principio de su puesta en escena es simple: mirar al mundo lo bastante de cerca y con la insistencia suficiente para que termine por revelarnos su crueldad y su fealdad. No sería difícil imaginar, en último extremo, un film de Stroheim compuesto de un solo plano tan largo y tan amplio como se quiera.

(Bazin, 1999a:86)

En este sentido, resulta muy ilustrativo reproducir dos fragmentos de opiniones en torno a los creadores más ensalzados por el crítico francés,

Resulta evidente, a quién sabe ver, que los planos-secuencia de Welles en El cuarto mandamiento no son en absoluto la “grabación” pasiva de una acción fotografiada en un mismo encuadre, sino que, por el contrario, el renunciar a una división del

acontecimiento, el renunciar a analizar en el tiempo el área dramática, es una operación positiva cuyo efecto resulta muy superior al que se hubiera conseguido con la planificación clásica.

(Bazin, 1999a:93)

Y Jean Renoir lo había comprendido perfectamente cuando escribía en 1938, es decir, después de La bête humaine y La gran ilusión y antes de La règle du jeu: “Cuanto más avanzo en mi oficio, más me siento inclinado a hacer una puesta en escena en profundidad con relación a la pantalla; y cuanto más lo hago, más renuncio a las confrontaciones entre dos actores cuidadosamente colocados delante de la cámara como ante un fotógrafo”.

(Bazin, 1999a:93)

Por lo tanto, de forma consecuente, un discurso realista de montaje sería aquel que registra un hecho acontecido en un espacio determinado, que no emplea montaje externo para segmentar dicho continuo espacial y respeta, al no fragmentarlos en el tiempo, la autonomía de los objetos contenidos en él,

En general, el realismo espacial queda destruido por el montaje y conservado por la así llamada toma en profundidad, en la que el foco universal paga su tributo al espacio entre objetos. La toma larga y la profundidad de campo enfatizan ese hecho esencial del cine, su relación, su lazo fotoquímico, con la realidad perceptual y específicamente con el espacio.

(Andrew, 1993:194)

Siguiendo con su proceso argumentativo, no hay que entender ese espacio concreto constreñido entre las fronteras físicas del encuadre, o el hecho que se circunscribe a él, como algo limitado a una única posible lectura. Bazin proclama que la ambigüedad de la realidad es una virtud y que por medio del montaje externo lo único que se consigue es reducir y asfixiar esos potenciales sentidos que se generan en la mente del hombre y no en la naturaleza en sí misma. De este modo, respetar la realidad ambigua

significante, para la extracción libre de sentidos a partir de ella, está puesto al alcance del espectador con las construcciones discursivas no fragmentadas o en continuidad,

La revolución introducida por Orson Welles está enteramente ligada al empleo sistemático de una profundidad de campo inusitada. Mientras que el objetivo de la cámara clásica enfoca sucesivamente diferentes lugares de la escena, la de Orson Welles abraza con igual nitidez todo el campo visual, convirtiéndolo inmediatamente en campo dramático. La planificación no elige ya por nosotros lo que hay que ver, confiriéndole, por tanto, una significación a priori, sino que el espíritu del espectador se ve obligado a discernir, en la especie de paralelepípedo de realidad continua que tiene la pantalla por sección, el espectro dramático particular de la escena.

(Bazin, 1999a:300-301)

Como señalaba el propio Bazin más arriba, esta ambigüedad demanda una implicación más activa por parte del espectador en las ficciones, ya que los bloques de significación sugeridos o los centros de atención informativa, narrativa o emocional son varios, y de su elección depende el propio desarrollo del relato.

Por el contrario, el montaje externo clásico de Hollywood se jacta de inventar una realidad de corte psicologista que pretende suplantar a lo verdaderamente real. Para Bazin, esta concepción dirigista, pasiva y gregaria del espectador, al que se muestra, según se va cambiando de plano de forma aparentemente natural, una concatenación de centros de atención supuestamente basados en su percepción psicológica, ha calado hondo en la práctica fílmica y son pocos los directores que se atreven a proponer otras formas enunciativas menos manipuladoras de la realidad.

Al hablar de la obra de William Wyler⁵⁵, por ejemplo, Bazin afirma que el director norteamericano, sobre todo en sus primeros trabajos, aportaba al espectador mucha carga informativa y dejaba a éste una gran capacidad de elección hacia lo que veía, en consonancia con la visión liberal y democrática del público norteamericano y de los personajes que cobraban vida en sus películas. De esta manera, la esfera de lo social, lo cultural y lo político encontraba un correlato en esa actitud activa del público de las salas colectivas de exhibición. Resulta ejemplar el resumen que Quintana realiza de las intenciones psicosociales subyacentes a la proposición baziniana,

[...] defender un modelo de cine en el que el filme no es más que un entrelazado de relaciones, de alusiones, de correspondencias, un carrusel de temas en los que la realidad y la idea moral se corresponden sin fallos de sentido ni de ritmo, de tonalidad o de melodía. Este entrelazado de relaciones es lo que permite una expansión del marco de la realidad hasta el punto de crear una dialéctica entre las cosas concretas y las abstractas, entre unos objetos y unos seres del mundo real que son observados en toda su complejidad y una serie de elementos que acaben constituyéndose en signos y artificios que envuelven lo veraz.

(Bazin, 1999b:18-19)

Por lo visto hasta ahora, Bazin equipara en gran medida la puesta en escena en continuidad, el plano-secuencia y la profundidad de campo, relegando otras posibles construcciones de la no fragmentación, “[...] *though in Bazin’s case there is some difficulty in relating camera movement, rather than depth of field, to his concept of the long take*”⁵⁶ (Bacher, 1978:190), y las interacciones entre la ambigüedad, dicha profundidad de campo y la ontología del cine resultan muy estrechas,

⁵⁵ Véanse los ejemplos seleccionados del autor en el corpus de planos-secuencia que sustenta esta investigación.

⁵⁶ Trad. Cast.: “Aunque en el caso de Bazin existe alguna dificultad en relacionar movimiento de cámara, más que profundidad de campo, a su concepto de toma larga”.

*The concept of ambiguity in the image [...] based on the fixed, deep focus long take is so prevalent in Bazin's writings that it can easily be mistaken for the Bazinian theory*⁵⁷.

(Bacher, 1978:193)

Resulta coherente que Bazin prefiera la puesta en escena (asociada al estatismo, aunque no sea correcto) a la puesta en imágenes, ya que la primera remite a un hecho y la segunda a la captación por medio de un dispositivo de ese hecho: *"This in fact means that a scene has to be played independently of the camera and with complete dramatic reality"*⁵⁸ (Leprohon, 1971:199).

Sin embargo, por otro lado, Bazin no omite la existencia de otro tipo de montaje en continuidad, el provocado por la cámara y fundamentado, sobre todo, en la cualidad del tratamiento de su movilidad,

*A distinction in Bazin's thinking about the long take that might not be as explicit as it should be, lies between the long take that finds its essence in the properties of the moving camera, and another kind of long take that is stationary, or quasi-stationary. They are actually two separate things - in the service of two different metaphysics*⁵⁹.

(Le Fanu, 1997:3)

Para él, en el momento que evita el corte, al pertenecer al bando del montaje interno, esta opción discursiva resultará, por definición, preferible a la articulación de planos: *"But, while it is likely that Bazin preferred the fixed long take because many camera movements direct the viewer's attention and thus*

⁵⁷ Trad. Cast.: "Este concepto de la ambigüedad de la imagen [...] basado en la toma larga fija con profundidad de foco, prevalece tanto en los escritos de Bazin que puede ser fácilmente confundido con la teoría baziniana".

⁵⁸ Trad. Cast.: "Esto de hecho significa que una escena tiene que ser interpretada independientemente de la cámara y con su realidad dramática completa".

⁵⁹ Trad. Cast.: "Una distinción en el pensamiento de Bazin sobre la toma larga que no resulta tan explícito como debería, yace entre la toma larga que encuentra su esencia en las propiedades de la cámara móvil, y otro tipo de toma larga que es estática, o casi-estática. Son, realmente, dos cosas separadas – al servicio de dos metafísicas diferentes".

*limit ambiguity, he also linked camera movement with the long take*⁶⁰.” (Bacher, 1978:193). Nuevamente, Bazin resulta menos dogmático de lo que aparenta una lectura superficial de su trabajo.

Por otro lado, este factor, introducir en su teoría general un elemento técnico–expresivo de primer orden, asociado históricamente a las labores de representación filmica, es decir, a la interpretación subjetiva, adelanta la inconsistencia que subyace a buena parte del planteamiento básico de Bazin, como no tardaremos en constatar.

El autor intenta, en varios momentos de su obra, compaginar las intervenciones de cámara con el realismo, y para ello, toma prestados los axiomas del cine clásico de la transparencia, como el seguimiento de la acción, que no le convencían por completo al estudiarlo diacrónicamente,

*[...] and his theoretical considerations of camera movement spell out when to move the camera: to follow a moving subject when not doing so would require a cut instead. There are clear guidelines. They provide both a reason for moving the camera (firmly anchored to his theories on realism) and a way of doing so, though the latter is general enough to apply to a spectrum of shooting styles ranging from conventional (in technique) to cinema-verité*⁶¹.

(Bacher, 1978:196-197)

En definitiva, como venimos constatando de forma evidente,

Frente a los modelos clásicos de montaje, Bazin reivindica otras formas de expresión, en las que el montaje respeta la realidad –el

⁶⁰ Trad. Cast.: “Pero, mientras que es evidente que Bazin prefería la toma larga fija, porque muchos movimientos de cámara dirigen la atención del espectador, de modo que limitan la ambigüedad, él también unía dicho movimiento con la toma larga”.

⁶¹ Trad. Cast.: “[...] y sus consideraciones teóricas sobre el movimiento de cámara indican cuando mover la cámara: para seguir a un sujeto en movimiento, cuando no hacerlo requeriría en su lugar un corte. Esas son las líneas maestras. Ellos proveen, a la vez, una razón para mover la cámara (firmemente anclada en sus teorías del realismo) y una manera de hacerlo, aunque esto último es suficientemente general para ser aplicado a un espectro de estilos de rodar desde el convencional (como técnica) al cinema-verité”.

plano-secuencia, la profundidad de campo, panorámicas laterales— [...]

(Bazin, 1999b:16)

Lo que conlleva un problema grave, que ya ha sido reseñado:

[...] Welles, con su barroquismo, le hace caer en la trampa. En efecto, el uso de la profundidad de campo y los movimientos de cámara en ambas películas, la renuncia parcial a la fragmentación dominante en el montaje analítico hacen suponer a Bazin que el rasgo estilístico (profundidad de campo, por tanto, composición en el interior del plano) es lo que determina la actitud ontológica. No es capaz, entonces, de discernir con claridad hasta qué punto las imágenes de Orson Welles fotografiadas por Gregg Toland, merced al uso del gran angular, están compuestas de una manera fuertemente dirigista. Aun si, y en el interior de las imágenes de Welles, Bazin escoge para sus análisis composiciones más neutras y menos acusadas que las rabiosamente enunciativas.

(Sánchez-Biosca, 2001:45)

Si lo que André Bazin reclama, al igual que la reivindicación principal de Alexandre Astruc, es la necesaria incorporación del montaje interno a las consideraciones creativas de los directores, es decir, descubrir, en primer lugar, por muy básico que parezca, su existencia y, a continuación, poner de manifiesto su capital importancia, él mismo está admitiendo su carácter poético, su naturaleza constructiva.

Ahora bien, como el propio autor admite al estudiar la obra de Orson Welles, un convencido autor que interpreta, estilizándola, la realidad, sin intentar ni pretender reproducirla de forma especular, y que para sus fines enunciativos emplea tanto elaboradas articulaciones de montaje externo como tomas largas en términos de profundidad (y por reencuadramiento, como hemos notado parcialmente olvidadas por Bazin) su entendimiento y vindicación del montaje interno como fiel captador de lo real no es aplicable de

forma inequívoca y universal a la técnica que él define como profundidad de campo,

Pese a la posibilidad de adhesión moral de Bazin a la profundidad de campo, ésta queda sólo como una técnica que coloca a la imagen cinematográfica en estrecha relación con su objeto. Igual que otros desarrollos técnicos (color, sonido, pantalla ancha, etc.), el desarrollo de una realización cinematográfica con profundidad de campo no asegura que surja de allí un cine realista.

(Andrew, 1993:200)

Bazin confunde, como muchos otros autores antes y después que él, una determinada ideología de la realidad con las herramientas del discurso cinematográfico que más pueden integrarse o adecuarse a esa ideología. Ahora bien, hay que admitir que *“Bazin, sin embargo, no incurrió en tal error sino esporádicamente y su defensa del neorrealismo italiano al tiempo que su apuesta por Charles Chaplin, cuyas concepciones del montaje son diametralmente opuestas, demuestra que lo determinante para él no radica en dichos estilemas.”* (Sánchez-Biosca, 2001:48).

Lo que demuestra, como hemos venido observando, que el crítico francés no defendía quimeras imposibles. El hecho cinematográfico mismo, en el mismo momento en que supone una selección industrial, artística y comunicativa compleja, compuesta por una serie larga de factores en cadena conscientemente elegidos (procesos, técnicas, encuadres, duraciones, articulaciones, etc.), sitúa en un nivel muy inferior la cuestión de si el montaje interno respeta más, igual o menos, el mundo real percibido por los humanos, dejando la respuesta en manos del conjunto de códigos establecidos (como el color, el sonido, o la textura de la imagen) para una secuencia o contenido concreto al que la poética del discurso desplegado en continuidad puede ayudar en su respeto a una supuesta realidad, pero lejos de una teoría general infalible que pudiera extrapolarse a todos los ejemplos sin excepción,

De ahí que sea de una ingenuidad mayúscula pensar que porque la cámara registra automáticamente un dato real, nos ofrece una imagen objetiva e imparcial de esa realidad.

(Mitry, 2002b:5)

El cine es, por definición, un ente construido, ficcional, aunque utilice elementos análogos como la fotografía en movimiento como sustancia expresiva básica. Como veremos al analizar en profundidad las apreciaciones de Jean Mitry, esta es la principal debilidad del planteamiento de Bazin.

Sin embargo, como hemos advertido por activa y por pasiva, el propio crítico francés fue en todo momento consciente de esta problemática, como demuestra, la por otro lado sorprendente, frase final de su artículo fundamental *Ontología de la imagen fotográfica*. Después de exponer concienzudamente su visión realista del cine, separada por una espacio en blanco, como si fuera una cesión o claudicación a modo de apostilla o epílogo, Bazin parece contradecir el hilo argumentativo, sostenido hasta entonces, al afirmar: *“Por otra parte, el cine es un lenguaje”* (Bazin, 1999a:30). Por lo tanto, el resto de planteamientos conceptuales (el montaje prohibido, la profundidad de campo, etc.) son atravesados por ese “lenguaje” o sistema de códigos que el cine impone como medio de creación desligado de la realidad y que Bazin en ningún momento niega (aunque intente disimularlo). Como hemos visto, por el contrario, casi todas sus intuiciones fílmicas proceden de un análisis textual, es decir, del entendimiento del cine como tratamiento poético de unas determinadas sustancias expresivas.

Alegando los múltiples factores de interés que se han desgranado en este estudio sobre André Bazin, no debe desdeñarse la aportación del denostado crítico al conjunto del pensamiento fílmico. Por un lado, es de agradecer su pretensión de llevar el debate desde el puro materialismo textual de las películas a los temas que verdaderamente preocupan al ser humano. Bazin, pretendiendo ser realista, en verdad estaba conformando, con hemos visto anteriormente, una metafísica, un espíritu intangible del cine. Además, el análisis que efectúa de la obra de importantes autores (los mencionados

Renoir, Wyler o Welles) permite apreciar con mayor intensidad el verdadero significado y calado de las construcciones en continuidad, no sólo de estos directores, sino de la historiografía fílmica en su conjunto. Por último, su decidida apuesta por los nuevos modos poéticos que estaban surgiendo en aquel contexto histórico, como reacción a los usos estandarizados y asumidos sin contestación del montaje externo de corte psicológico, son motivos suficientes para considerar las reflexiones de André Bazin como una de las aportaciones más interesantes y susceptibles de seguir conformando el futuro del pensamiento en el ámbito de la teoría fílmica. Que sus planteamientos no estaban exentos de ingenuos errores, lo hemos puesto de manifiesto. Que su estilo y sus intuiciones pueden resultar gratuitas en algunos aspectos, también.

Pero sólo hay que constatar el gran número de investigaciones teóricas que todavía recurren a sus apasionadas ideas para reconocer debidamente al crítico francés. En estos dos fragmentos constatamos que no es insignificante la deuda que el medio fílmico ha adquirido con uno de sus más vilipendiados investigadores, *"In brief, it is safe to say that any contemporary director shooting long mobile takes in a "documentary" manner, that is with no or little regard for the stylistic and expressive possibilities of camera movement, has been directly or indirectly influenced by Bazin's theories⁶²."* (Bacher, 1978:197).

Su pensamiento no sólo marcó la práctica de los cineastas de la Nouvelle Vague, sino que se ha situado en el epicentro del debate teórico en torno al valor reproductivo de las imágenes y su funcionalidad como signo, en torno a la iconicidad innata de la imagen y los elementos significantes que constituyen el discurso cinematográfico, en torno a la ontología del arte cinematográfico y su constitución semiótica.

(Bazin, 1999b:12)

⁶² Trad. Cast.: *"En resumen, se puede decir que cualquier director contemporáneo que rueda tomas largas móviles de manera o al estilo «documental», que es con ninguna o poca consideración por las posibilidades estilísticas y expresivas del movimiento de cámara, ha sido directa o indirectamente influenciado por las teorías de Bazin."*

No resulta posible negar que André Bazin, por encima de todo, en cada reivindicación de un autor, en cada ataque a un film, en cada nueva idea surgida de horas y horas de disfrute frente a la pantalla, nos dejó manifiestamente patente su profundo e incuestionable amor al cine. Sólo por transmitirnos esa pasión deberíamos de estarle eterna y sinceramente agradecidos.

2.4.3.- Jean Mitry.

En la época “baziniana” me levanté contra la denominación “plano secuencia”, enunciada muy imprudentemente, puesto que contravenía a la vez la definición de plano fundada sobre nociones ópticas y geométricas indiscutibles y la definición de secuencia, constituida en principio por un conjunto de planos sucesivos que respondían a significaciones distintas.

(Mitry, 1990:43)

La extensa obra legada por Jean Mitry (1903-1988) supone un referente paradigmático, por varias razones, en el conjunto de la teoría fílmica.

En primer lugar, al contrario de los autores analizados hasta el momento, Mitry representa la figura del estudioso académico, del profesor universitario que emprende una labor sistemática de investigación fundamentada en unos métodos historiográficos y analíticos determinados. Desde los años sesenta del pasado siglo, con la incorporación de los estudios sobre cine al ámbito de las titulaciones superiores, la universidad ha ejercido de espacio teórico privilegiado para la exploración de los múltiples elementos, factores y procesos que componen el medio. En este sentido, el trabajo de Mitry no sólo supuso una legitimación del cine como disciplina (recordemos que alcanzar un estatuto serio entre las artes había sido una de las principales problemáticas hasta la fecha) sino que sentó las bases de buena parte de la labor docente posterior en el campo audiovisual.

En segundo lugar, destaca el ejercicio de síntesis desarrollado por el autor de las heterogéneas inquietudes planteadas por los teóricos precedentes. En su obra más reseñable, *Estética y psicología del cine* (Esthétique et Psychologie du cinéma, 1963-1965) recoge cuestiones fundamentales largamente debatidas dentro del pensamiento fílmico y efectúa una importante función de compendio y reformulación de las mismas, impregnando sus escritos con un perceptible espíritu de consenso y recapitulación ecuaníme lejos de las posturas dogmáticas, enconadas o radicales que habían dominado la teoría fílmica desde sus inicios,

Así, al abordar cualquier tema, resume competentemente las opiniones esgrimidas con anterioridad y, en general, se decanta por una solución ecléctica y contemporizadora.

(Montiel, 1999:85)

Por último, Mitry resulta, así mismo, un precursor (más que un manifestante pleno, como se ha apuntado en alguna ocasión), de la corriente semiótica o semiológica hegemónica en los estudios fílmicos durante varias décadas. Recordemos que desde esta perspectiva de estudio, los distintos medios artísticos o comunicativos se entienden como sistemas sígnicos de códigos susceptibles de conformar un lenguaje o una gramática. Mitry, si bien asume indirectamente gran parte de los postulados semióticos, difiere en axiomas capitales como, por ejemplo, la articulación entre significante y significado, menos reducible en el cine a un sistema cerrado como ocurre en el lenguaje escrito basado en la relación convencional y abstracta, pero de tendencia fija, entre la palabra y su contenido, y, sobre todo, diverge frontalmente en el enfoque de análisis: el objeto de estudio de Mitry es el cine y solamente el cine, lo que le conduce a añadir a sus planteamientos teóricos fuentes heterogéneas pero siempre intrínsecas al estudio del propio cine, como el análisis tecnológico y la búsqueda ontológica, por lo que desecha perspectivas globales asimiladas a la mencionada semiótica, en las cuales el medio fílmico es sólo un sistema al que aplicar determinado método, aunque se estudie en el terreno de forma más o menos específica o particular. Mitry deja convenientemente expuesta su postura al respecto en el libro *La semiología en*

tela de juicio (La sémiologie en question, 1987). Como advierte Sánchez Noriega,

Mitry ratifica su rechazo –ya presente en la obra anterior– a las indagaciones que ubican el estudio del cine en un marco más amplio y que emplean las herramientas de la semiótica como método, sin buscar la esencia del cine. El rechazo se debe a que a Mitry le interesa la esencia lingüística –y no la metodología– del cine y sólo del cine.

(Sánchez Noriega, 2005:88)

A las primeras tentativas, acaecidas en la década de los cuarenta, de establecer gramáticas fílmicas intuitivas o de entender el cine, esencialmente, como un lenguaje profesional, le sucedieron los teóricos (fundamentalmente desde una perspectiva semiótica, como hemos visto) que planteaban el estudio metodológico del cine como dicho lenguaje sígnico. Mitry se encuentra situado entre estas dos concepciones, siendo esta la principal razón de su eclecticismo disciplinar al apoyarse en la estética, la psicología o la lingüística para completar su exhaustivo análisis del medio. De esta mezcolanza personal deriva, también, la importante carga crítica que puede argüirse en contra de Mitry. Como no tardaremos en constatar en lo referente al montaje, en su trabajo pueden apreciarse manifiestos errores, planteamientos obsoletos o disertaciones irrelevantes debido a ese carácter pluridisciplinar de difícil acotación, lo que no es óbice para que, en su conjunto, las aportaciones de Mitry sean provechosas para la investigación fílmica.

2.4.3.1.- Definiciones básicas.

Del compendio de heterogéneas problemáticas abordadas por Mitry, la continuidad fílmica y, específicamente, el debate en torno al plano–secuencia, ocupan un lugar preeminente. Algunos de estos aspectos ya los hemos adelantado al definir las unidades de segmentación fílmica. Volvamos a incidir en ellos para extender las argumentaciones del autor al terreno de la teoría del montaje.

Mitry comienza, al igual que nuestra investigación, proponiendo definiciones personales de las unidades mínimas de segmentación que conforman las estructuras de la imagen.

Así, recordemos que el autor francés concebía el plano como la unidad mínima constituida por una serie de instantáneas que enfocan una misma acción o un mismo objeto desde un mismo ángulo y en un mismo campo. Estos dos últimos conceptos resultan claves para entender el desarrollo teórico posterior, y Mitry los formula de manera clara y precisa.

Por campo entiende “[...] *todo lo que entra en el marco de visión del objetivo: cuanto más cercanos están los planos⁶³, menos extenso es el campo*” (Mitry, 2002a:168) y por ángulo de toma al “*ángulo bajo el cual un conjunto cualquiera es registrado por la cámara*” (Mitry, 2002a:170).

Por consiguiente, la unidad mínima plano queda compuesta por aquellos fotogramas que igualan la duración del segmento con la captación de un mismo campo (mismo objeto, misma acción) bajo un mismo ángulo (mismo punto de vista de emplazamiento de cámara). Es decir, si se produce una ligera variación en cualquiera de estos componentes, nos encontraríamos ante otro plano distinto. La cualidad básica de dicha unidad, por lo tanto, es su captación fija de un espacio dado. Por ello, en una misma toma (el registro ininterrumpido de cámara) puede contenerse un número de planos superior, rompiendo la tradicional equivalencia entre ambos términos en la fase del proceso de creación de una película denominada rodaje.

Este planteamiento reduccionista respecto a las definiciones convencionales de plano de la teoría y la práctica fílmica conducen al autor a los supuestos contrarios a las conclusiones que establecimos como válidas en epígrafes anteriores, a saber, la progresión de unidades de proceso, discurso y contenido, que empieza en la toma / capa y concluye en el plano–secuencia,

⁶³ Advirtamos que, en este contexto, plano es sinónimo de término, de disposición geométrica espacial en el eje z, y no de unidad de segmentación fílmica.

pasando por la definición de cada una de las dos partes del término compuesto.

Siendo coherente con sus planteamientos iniciales, Mitry se da cuenta de que con la incorporación del movimiento del dispositivo de captación a las películas (como veremos, hacia 1930 el equipamiento tecnológico de cámara se encuentra plenamente evolucionado e integrado en la práctica fílmica) ya sea por medio de panorámicas, ya sea por medio de *travellings* (que el autor divide en dos tipos, el que se produce por el desplazamiento de la cámara, fija, ubicada en un vehículo o medio de locomoción, como un coche o un tren, y el específicamente dependiente de la tecnología fílmica, cuando la cámara es montada en una plataforma sobre rieles, una grúa o una *dolly*) se genera una variación o mutación constante del campo y del ángulo respecto al objeto, es decir, se padece un cambio continuo de plano. Al percibir la extendida y positiva utilización del movimiento de cámara en la enunciación fílmica, Mitry advierte que,

Aquí puede afirmarse que la identidad entre plano y toma, normalizada por los planos fijos, carece de sentido cuando se trata de un travelling. En efecto, éste, por su simple desplazamiento, abarca sucesivamente “campos” de naturaleza diferente.

(Mitry, 2002a:172-173)

El autor añade a continuación un ejemplo práctico para asentar su postura. En el curso de su desplazamiento, la cámara puede variar la escala o el tamaño de los planos (PG, PML, etc.), es decir, puede componer distintas agrupaciones de sujetos u objetos e incluir y excluir los elementos que considere pertinente al actualizar el campo mostrado y el ángulo elegido.

Y como, por definición, un plano es una determinación espacial fija, hablar de un plano único cuando se trata de una travelling constituye un sinsentido.

(Mitry, 2002a:173)

Para fundamentar esta controvertida apreciación, Mitry alude a la manifestación más extrema de las posibilidades discursivas del movimiento de cámara: las unidades que intentan abarcar, sin cortes, una duración dilatada que engloba varias acciones hasta conformar una secuencia completa, es decir, lo que denominamos plano–secuencia. Al hablar de *La soga* (The Rope, 1948) de Hitchcock, afirma que identificar sus ocho tomas (sic), rodadas con *travelling* en continuidad, con ocho planos “[...] es una aberración. Supone (por referencia a la notación antigua) ¡confundir simplemente la unidad de plano con la de toma!” (Mitry, 2002a:173). Sintetizando esta radical aseveración, para el teórico francés siempre que exista travelling o desplazamiento del dispositivo de captación y registro se van actualizando una serie de planos sucesivos distintos. El límite del sostenimiento del plano, es decir, en qué momento concreto de la variación de ubicación de cámara se produce el cambio de un plano por otro, no queda clarificado por completo pese a que el autor establece el margen, cabe intuir, más cerca de cualquier leve modificación, aunque sea un tránsito irrelevante entre un emplazamiento y otro “[...] (correspondiendo cada imagen, o casi, a un punto de vista diferente)” (Mitry, 2002a:173), que de permitir la perfecta composición de encuadres fijos o semifijos para considerarlos unidades distintas.

Diversificar, en contra de la opinión mayoritariamente extendida, el significado de toma y plano en la fase de rodaje de un film, y proponer una definición muy cerrada del segundo de los términos, implica varias consecuencias de gran envergadura.

La primera, que afecta menos a nuestra investigación pero que en modo alguno puede ser pasada por alto, consiste en que la nomenclatura convencional de planos por su escala humana o relación de tamaños por el espacio que el sujeto ocupa de encuadre, anclada en composiciones estándar más o menos predefinidas (PM, PG, etc.), pierde gran parte de su sentido y se relativiza, ya que tan plano es una composición perfectamente asimilable a esa escala como cada uno de los momentos precedentes hasta alcanzar dicho tamaño de plano. Mitry apunta que se ha aceptado dicho canon por

“comodidad de trabajo”, restando importancia, por lo tanto, a una de las principales funciones aplicadas de la teoría fílmica: facilitar la creación de nuevos textos, principio y fin de todo ejercicio de análisis o investigación. Además, no consigue en modo alguno disimular su error terminológico: está confundiendo, de partida, plano como unidad con plano como escala de tamaño o posición relativa en el encuadre.

El planteamiento admisible, con las salvedades que puedan hacerse al contravenir una terminología muy asentada en la profesión y que no es operativo trastocar sin justificadas razones de mayor calado, es que a la escala de tamaños relativos se la denomine, no como planos (PG, PM, etc.), sino como encuadres (EG, EM, etc.), al ser una escala espacial (aunque la duración vaya inscrita en él en cuanto comienza a rodar la cámara). Es decir, no es válido dejar de utilizar el significado más importante del vocablo “plano”, como unidad de segmentación, porque se emplea en un sentido restringido cuando hablamos en términos de escala humana. En todo caso, repetimos, habría que cambiar esta definición derivada, nunca la principal.

La segunda, trascendental en lo que atañe a este estudio, no se refiere tanto a imágenes sucesivas (provocadas por las tomas móviles tipo *travelling*) como a las composiciones simultáneas en profundidad de campo (o, mejor dicho, en términos de profundidad). El interrogante, en este supuesto, queda claramente enunciado en el ejemplo siguiente propuesto por el autor,

En efecto, cuando en una misma imagen se ve en el extremo derecho un rostro en primer plano y, en el resto del cuadro, se divisa en plano total a dos o tres personas actuando de cierta manera, a otras en plano general, y en segundo plano a alguien que entra en la habitación, resulta muy difícil definir este plano según las normas establecidas. ¿Cómo se lo designaría? ¿Plano general corto, plano de conjunto, cómo?

(Mitry, 2002a:176)

La cuestión, aunque planteada con alguna imprecisión, una vez más, al hablar de segundo plano en vez de distintos términos, resulta muy interesante y ha sido escasamente percibida y recogida por otros teóricos. La respuesta, en principio más obvia, a la hora de asignar un tamaño dentro de la escala humana a un plano construido en términos de profundidad, es la de concebir dicha construcción como un Plano General, ya que, efectivamente, esta es la escala del plano si atendemos a su relación con el marco del encuadre y a los elementos que contiene. Esta es la denominación con la que Mitry cree conveniente designar a ese modelo de discurso opuesto al campo / contracampo. Sin embargo, debido a la variedad de conformantes que se sitúan en los distintos términos de la imagen, hay que establecer puntualizaciones que permitan comprender la construcción en su totalidad. Se debe, por lo tanto, “[...] *describir muy precisamente las posiciones relativas de los personajes*” (Mitry, 2002a:176) ya que de esas posiciones depende la acción fundamental del fragmento. Es decir, una vez acordado que la construcción en profundidad se puede adscribir a un PG, deberán señalarse las acciones relevantes (asociadas a uno de los términos en el eje z) y jerarquizarlas o distinguirlas de las funciones de enmarque o de fondo que distintos elementos pueden detentar en la imagen. Así mismo, si se produce una alternancia en los centros de atención de la imagen (por ejemplo, la acción fundamental de una secuencia comienza desarrollándose en primer término y concluye en el fondo del espacio diegético) habrá que dar cuenta de la escala de planos variable que incluye la imagen.

Por el contrario, el planteamiento de fondo que subyace a esta apreciación resulta menos defendible, ya que el relativismo en la concepción del plano que propugna Mitry conduce, además de a una evidente confusión terminológica, a la imposibilidad de definir con propiedad el plano–secuencia, como veremos a continuación.

2.4.3.2.- La imposibilidad del plano–secuencia.

Si, como hemos visto, “*puede decirse que el plano enfoca una acción situada en un mismo cuadro y que comprende un campo único no diferenciado*” (Mitry,

2002a:176) la definición de dicho plano, que nosotros planteábamos como la duración de un encuadre sin constricciones internas, queda severamente restringida. Ya que, *“de manera general, todo cambio de plano supone una modificación del campo e, inversamente, toda modificación del campo determina un cambio de plano, sea éste gradual o progresivo.”* (Mitry, 2002a:176).

Aún es más, si se produce cierta ambigüedad en el empleo del concepto, y se solapa la significación de plano con la de término dentro de una misma imagen, el problema se acrecienta. Así, Mitry, para explicar que no se trata de una regla absoluta esa limitación del plano al campo o al ángulo, contrapone dos ejemplos. En el primero de los cuales, en los que un sujeto pasea por París en Plano Americano (o 3/4) y, gracias al efecto de una transparencia, prosigue su deambular por un bosque, no se produciría cambio de unidad o cambio de plano aunque el campo haya sido modificado⁶⁴, mientras que en el segundo caso, un cuadro fijo en el que un personaje avanza desde el fondo hacia la cámara, se obtendría una transformación continua del plano, aunque el campo se mantenga invariable.

Consumando la mezcolanza terminológica y la confusión entre las dos acepciones de plano, como unidad en el tiempo y como situación escalar en el eje de profundidad del espacio, el autor combina las dos variaciones en una sola, *“Debería decirse, razonablemente, que hay tantos cambios de plano como cambios de enfoque en el curso de una misma toma, siendo determinado el plano, una vez más, por la posición de un personaje o un grupo en relación con el foco del objetivo.”* (Mitry, 2002a:176).

De este modo, es evidente que *“Aunque seductora en primera instancia, la denominación «plano secuencia», propuesta por críticos jóvenes, no resulta defendible”* (Mitry, 2002a:177). El concepto de plano–secuencia, claramente

⁶⁴ Encontramos un ejemplo exacto de lo que quiere apuntar Mitry al comienzo de la película *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001) en el ejemplo [417] incluido en el corpus.

[...] es rechazado por Mitry al considerar el plano en su definición más estricta. En este sentido, no sería posible un plano-secuencia, pues no existen según él planos en los que se produzcan cambios de angulaciones y de puntos de vista.

(Villafañe / Mínguez, 1996:192)

En efecto, si la toma unitaria contiene distintos planos, campos y angulaciones, parece un sinsentido equiparar cualquiera de estas unidades a la secuencia. Esa toma *“no es ni un plano ni una secuencia, sino simplemente un número correspondiente al previsto en el guión técnico”* (Mitry, 2002a:177). Sin embargo, el error cometido por Mitry se aprecia en cuanto se comprueba el callejón sin salida adonde conduce su planteamiento, pudiendo esgrimirse varias objeciones en contra de su teoría de la inexistencia del plano-secuencia. Cuando el autor afirma categóricamente que *“[...] no hay (o sólo hay en grado menor) planos-secuencia, es decir, planos en los que el montaje o las «condiciones del montaje» no intervengan. En estos pretendidos «planos-secuencia» la cámara está en perpetuo movimiento (cf. Cuarto mandamiento, La cuerda, etc.). Es un continuo cambio de angulaciones y puntos de vista. En síntesis, en lugar de «montar» pegando uno tras otro planos diversos tomados separadamente, se hace el montaje en estudio realizado esta misma sucesión de planos en un solo y mismo movimiento continuo, en el transcurso de una sola toma.”* (Mitry, 2002a:177) incurre flagrantemente en varios planteamientos erróneos que conviene destacar, así como, pese a llegar a ella de forma equivocada, encuentra una de las claves de la poética de la continuidad como es su completa adscripción al montaje interno.

En primer lugar, Mitry confunde, como vimos era norma habitual en las múltiples definiciones del término, plano-secuencia con una de sus posibles variantes taxonómicas, la de reencuadramiento de la acción por movimientos de cámara, que no la agota por completo. Resulta llamativo cuando al hilo de su discurso venía hablando de las construcciones en términos de profundidad que suelen estar configuradas de forma estática. Aún considerando válida su limitada definición de plano, no escasas secuencias en la Historia del Cine (por ejemplo, en el cine primitivo enunciado exclusivamente por medio de planos-

película, planos–secuencia y planos–cuadro) podrían equipararse a ella, al no variar ni el campo, ni el ángulo. El autor admite este supuesto cuando apunta la coletilla “o sólo hay en grado menor”. De momento, aunque fuera exclusivamente a este nivel, respetando su definición de plano, queda probada la existencia de planos–secuencia.

Por otro lado, el autor insiste en distinguir entre toma y plano, situándolos en la misma fase del proceso de creación, la de rodaje o puesta en escena y puesta en imágenes, a la vez que incorpora el montaje producido por el cambio de plano a través de los movimientos de cámara a esta misma fase de rodaje,

Excepto por lo que respecta a los planos fijos, con o sin profundidad de campo, la unidad fílmica ya no es el plano, sino la toma, puesto que por larga y sinuosa que sea, esta toma constituye un fragmento indivisible, como un plano. Pero seguir llamando planos a estos fragmentos innecesariamente diversificados refiriéndose a una designación antaño homotécica ya no tiene ningún sentido. No más que llamar así a un zoom que no es ni un plano ni una secuencia, puesto que pasa continuamente del primer plano al plano lejano (o al contrario) y puesto que este objetivo no enfoca nunca más que un detalle o un hecho breve.

(Mitry, 1990:45)

De este modo, es fácil constatar como el edificio conceptual de Mitry se desmorona, ya que le falta establecer y emplear explícitamente una definición capital, precisamente la más importante a nivel teórico y práctico en la enunciación fílmica: el plano de montaje. Al incorporar el montaje como una característica intrínseca a la gran mayoría de los planos (aquellos que sufren cualquier modificación morfológica en su seno), ¿cómo denomina el autor a los espacio–tiempos comprendidos entre dos cortes? Igualmente planos, “tomados separadamente”, pero se olvida sistemáticamente de tener presente en su proceso argumentativo esta acepción de plano de montaje, ya que resultaría

equivalente, en cuanto a su sustancia expresiva continua, aunque diverja en duración, sonorización y añadidos de postproducción, a la toma de rodaje, lo que entraría en clara contradicción con la base de su discurso, que separa el significado de los dos términos. Si existen tomas–secuencia en el proceso de rodaje, en la posterior fase de montaje estas construcciones deberían denominarse, de forma lógica, al emplear la definición de plano de montaje y no la de rodaje (desfasada en esta etapa de la creación) planos–secuencia. Esta equivocación llega a su mayor grado de contradicción cuando Mitry llama secuencia,

Al conjunto de las imágenes que registran los acontecimientos situados en un mismo lugar o un mismo decorado, sean cuales fueren los cambios de angulación o de campo –es decir, de planos– que han podido intervenir en el transcurso de las tomas relativas a ese conjunto.

(Mitry, 2002a:177)

Y añade, cambiando radicalmente la perspectiva de segmentación llevada a cabo hasta ese momento que *“Así pues, como la novela se divide en partes, capítulos y párrafos, como la pieza teatral se divide en actos y escenas, el film se divide en secuencias y planos.”* (Mitry, 2002a:177).

Si prosiguiera con su definición y no la abandonara en este momento puntual por la hegemónica de plano de discurso como unidad de segmentación subsiguiente a la escena y la secuencia, tendríamos en una película un número de secuencias determinado, y un número infinitamente superior de planos, que no permitiría equiparar, a ningún nivel, las dos divisiones fílmicas.

Por último, el planteamiento terminológico de Mitry, pese a que adelanta, tangencialmente, una idea fundamental, como es la de montaje interno, no consigue los propósitos de validez, exhaustividad, unicidad y utilidad práctica que deben regir el vocabulario fílmico y por ello no es aceptable. Su concepción de plano carece de valor, más allá del discurso erudito, en la profesión cinematográfica, donde su introducción ha sido completamente nula: ni

productores, ni guionistas, ni directores, ni cualquier otra área técnico-expresiva pueden encontrar utilidad o provecho en emplear un término que les impediría manejar sus herramientas más básicas de trabajo. Si el plano de rodaje cambia con cada ángulo o cada campo, y la definición de plano de montaje se introduce de soslayo en la argumentación, realizar un *découpage* secuencial o un guión técnico sería una labor ardua y enrevesada en exceso. A su vez, desde el punto de vista eminentemente teórico, hemos comprobado como no resulta admisible mantener su restringida definición de plano, en cuanto existen conceptos más adecuados y pertinentes, menos confusos y enrevesados, que evitan la siempre peligrosa polisemia a que conduce su propuesta. Es preferible definir convenientemente toma, plano, campo, cuadro o angulación que vincular semánticamente de forma confusa todos los términos entre sí.

En definitiva, si no es aceptable su concepción de plano, el desarrollo posterior, sustentado única y exclusivamente en su peculiar lectura del término, se desmorona y no detenta mayor interés que el de demostrar su inutilidad y sus errores. El propio Mitry, como veremos a continuación, al analizar su importante aportación al estudio del montaje interno, tiene que admitir la existencia de construcciones que pueden asimilarse a la técnica de enunciación fílmica del plano-secuencia, aunque no admita en ningún momento la validez o pertinencia de este término.

2.4.3.3.- Revalorización del montaje interno.

Al contrario de lo que podría desprenderse de una lectura sesgada de las apreciaciones anteriores, Mitry no sólo representa uno de los teóricos que más atención ha prestado a la puesta en escena y puesta en imágenes de un film, sino que puede considerarse uno de los defensores más acérrimos de una concepción del montaje cinematográfico minusvalorada y olvidada con frecuencia: la articulación interna de los elementos que componen una imagen.

Es decir, el montaje no tiene porque articularse necesariamente por medio de cortes y empalmes físicos sino que puede producirse y culminarse en

una misma toma / plano (invariable en ángulo y campo, recordemos su definición de unidad mínima) cumpliendo la única condición de que dos aspectos cualesquiera de la imagen interrelacionen entre sí.

Repasando las teorías sobre montaje externo de Eisenstein (dos imágenes-choque yuxtapuestas desprenden una idea sin relaciones inmediatas con cada una de las partes) y Pudovkin (la articulación aditiva genera un resultado significativo mayor a la suma de las partes consideradas), Mitry se da cuenta que *“Dos planos que aparecen uno a continuación de otro en el curso de una panorámica o de un travelling pueden, no obstante, producir un efecto análogo.”* (Mitry, 2002a:184). Es decir, que antes de provocar nuevas significaciones con la combinación de distintas imágenes, tomas o planos (en sentido convencional), la propia imagen, en su individualidad, puede albergar elementos constitutivos con significado pleno, en definitiva, anterior al montaje externo, o sustituyéndolo, puede admitirse la existencia de un montaje interno que detenta unas características poéticas particulares. Por lo tanto, a la sucesión de tomas que denominamos montaje exterior, se antepone temporalmente en el proceso de creación y de análisis posterior de la imagen, el montaje interior, la interrelación previa de los elementos constitutivos de una única imagen. Para el autor, *“«montaje» y «empalme» son hoy dos cosas absolutamente distintas”* (Mitry, 2002a:184), que tuvieron unos comienzos compartidos, cuando en el cine mudo se ensamblaban cuadros autónomos y la presencia del travelling no se había institucionalizado en las ficciones. En absoluta coherencia con su definición de plano, si este cambia en el transcurso de una toma, resulta lícito considerar que existe un montaje de dichas unidades mínimas dentro de una misma imagen.

[...] la significación obtenida por la reacción de los planos no tiene por corolario la negación del plano, ni por objeto rechazarlo como no significativa por sí mismo. Muy por el contrario. La significación obtenida de la relación de dos imágenes conectadas entre sí implica una significación primera que es la de esas imágenes mismas. [...] Gracias al montaje la imagen sugiere, sobreentiende

algo distinto de lo que muestra, pero lo que muestra debe ya tener un sentido [...].

(Mitry, 2002a:184)

Como venimos constatando al analizar este grupo de teóricos de la continuidad, este montaje en el cuadro ha sido injustamente postergado por gran parte de los estudios fílmicos, circunscritos en su gran mayoría a las cualidades, características y condicionantes del montaje externo considerado, por lo común, “lo específicamente cinematográfico”, relegando, como mucho, la articulación interna de la puesta en escena y puesta en imágenes a un papel subalterno frente a ese montaje externo,

Con todo, se ha exagerado considerablemente la importancia de este, es decir de la significación obtenida por la relación de las imágenes entre sí, llegándose incluso a no considerar sino esta significación “en sí”, teniéndola por la única válida.

(Mitry, 2002a:184)

Basar la expresión fílmica exclusivamente en el montaje externo es limitar las posibilidades del cine de forma considerable, al igual que “[...] su inversa, por otra parte, que es hoy la negación del montaje” (Mitry, 2002a:184) no deja de ser para Mitry una postura insostenible de críticos que “[...] para erigirse en campeones de una idea o defensores de una teoría, al punto la convirtieron en un dogma tan estúpido como intransigente” (Mitry, 2002a:184). En este punto se encuentra el comienzo de sus discrepancias con la teoría baziniana, basadas, fundamentalmente, en que Mitry concibe el montaje externo e interno como formas de expresión, y Bazin, como vimos, les confería un perfil netamente ideológico vinculado a su concepción de la realidad. Así mismo,

He accepted many of the arguments in favour of the long take and camera movement advanced by Bazin and other theorists, but

*denied the possibility of using the long take or camera movement as a basis for an aesthetic*⁶⁵.

(Bacher, 1978:201-202)

Como veremos a continuación, Mitry no concibe la estética fílmica como la posibilidad de privilegiar una serie de recursos en detrimento de otros, que quedarían marginados o proscritos, sino en relación a las necesidades del relato y a la experiencia psicológica del espectador. Por lo tanto, propone una teoría de síntesis que recopila el conjunto de los elementos expresivos. El uso predominante de cierta técnica o conjunto de técnicas es cuestión de preferencia estilística siguiendo esas constantes que vamos a enumerar.

2.4.3.4.- El espectador: Realidad y representación.

Para Mitry, la realidad cinematográfica diverge ostensiblemente de una supuesta realidad “verdadera”. No se trata, como plantearía un formalista radical, de que el film establezca un universo nuevo desvinculado por completo de la realidad, sino de constatar las diferencias insalvables entre lo real y su representación en la pantalla.

En primer lugar, el cine se construye con fragmentos discontinuos que sustituyen a lo real homogéneo de nuestra percepción continua.

Además, al escoger diversos encuadres (ángulos, puntos de vista, etc.), y por lo tanto proceder a un aislamiento de los objetos contenidos, y a ordenarlos según duraciones propias (aunque, en principio, dichas duraciones respeten su correlato en la realidad, al menos que el sujeto enunciador crea conveniente dilatarla o contraerla) dota a esos elementos de un “sentido extraño” al originario.

⁶⁵ Trad. Cast: “Aceptó muchos de los argumentos favorables a la toma larga y al movimiento de cámara adelantados por Bazin y otros teóricos, pero negó la posibilidad de usar la toma larga o el movimiento de cámara como base para una estética”.

En tercer lugar, la propia existencia del cuadro o marco atenta frontalmente con la dispersión estructural de la realidad. Los elementos incluidos en sus márgenes tienden, por un lado, a referirse a estos límites causantes de su composición en el espacio seleccionado, y por otro, a interactuar y repercutirse entre ellos, produciendo significaciones por su situación en el encuadre y su posición relativa frente al resto de conformantes de la imagen, rompiéndose los vínculos con el espacio externo al cuadro o marco (a menos que exista una acción relevante fuera de campo) que se repliega sobre sí mismo y excluye el resto de la diégesis. La película siempre supone una reconstrucción diferenciada, una reestructuración, porque ese marco,

[...] no sólo deja ver lo que efectivamente está ahí, sino que al mismo tiempo, de modo inevitable, organiza ese mundo. En esto último se cifran básicamente las cualidades estéticas de la imagen, pero es que, además, la planificación de las sucesivas imágenes comporta asimismo una visión de la realidad prefabricada por un autor que otorga así sentido a ese mundo meramente perceptual y apenas significativo.

(Montiel, 1999:86)

Por último, los planos restituyen los objetos, al quedar integrados dentro de esos límites precisos del cuadro que hemos visto en el punto anterior, según dimensiones relativas sin correspondencias reales con sus dimensiones propias. Cada plano, puede decirse, es un mundo cerrado que constituye un mundo más amplio sólo si le resulta estrictamente necesario narrativa o expresivamente. Un espacio homogéneo, con ilusión de continuidad, pero en ningún caso semejante al espacio real.

Por lo tanto, para Mitry, ninguno de los dos conformantes del plano que planteábamos, el encuadre y la duración, respetan las cualidades espacio-temporales de la realidad, y resultan fenómenos arbitrarios históricamente admitidos por la competencia lectora del espectador.

De este modo la continuidad fílmica, formada por una sucesión de espacios y de tiempos constantemente diferenciados, crea entre estas células –o planos– una serie de relaciones que se añaden a las relaciones dramáticas o simbólicas de su contenido. El film se presenta, por tanto, como un desarrollo espaciotemporal discontinuo totalmente diferente del continuum unívoco del espacio-tiempo real (en todo caso del continuum de nuestro universo inmediato), pese a reflejar el esquema continuo.

(Mitry, 2002b:5)

El plano es un mundo imaginario, por lo tanto, susceptible de establecer nuevas significaciones no asimilables a la indefinición de la realidad. En definitiva, a la percepción humana se impone la “percepción de la cámara”, que incluso obviando la poderosa mediación del cineasta, aplica directamente, como dispositivo tecnológico con unas características técnico–expresivas inscritas en el mismo, una segregación y una reestructuración espacio-temporal propia, en contra de la idea de que se trata de un medio objetivo e imparcial de registro de la realidad. Aun aceptando la apariencia de realismo del cine, de la representación se infiere necesariamente la capacidad transformativa inherente a ella.

Resulta fácil constatar que este planteamiento aleja considerablemente a Mitry de las visiones realistas del cine, y en particular, de las posturas que vimos defendía André Bazin. Lo hemos apuntado en diversas ocasiones. Ahora bien, Mitry añade una crítica más, al percibir el espiritualismo implícito que encierra la teoría ontológica baziniana bajo su apariencia de materialismo del espacio real.

Para Bazin, según su detractor, preexiste una idea de objeto (al modo platónico) y un fin último, la búsqueda del alma o el principio espiritual que se encuentra escondido tras la apariencia o fachada de las cosas. Atribuirle esta concepción resulta cierto, si nos atenemos a los escritos de Bazin, pero no queda meridianamente claro como se integran o complementan la visión

realista extrema (por ejemplo, en la fisicidad objetiva de la cámara) y la espiritual, más allá de la asunción absoluta de la primera por la segunda.

Mitry, sin embargo, acierta de pleno al afirmar que lo que el cine pone en juego no es una realidad ulterior sino la *“apariencia nueva nacida de un modo de aprehensión no habitual”* (Mitry, 2002b:7). Al tomar datos reales, y suponiendo que preexista una “verdad en sí”, de lo que Mitry desconfía y discrepa abiertamente, al registrar espacio-tiempo y aplicarle la serie de transformaciones organizativas que hemos enumerado, esa realidad se transforma en significación, y esta extrañeza o irrealidad de sentido (en cuanto añadido o creado) es lo que puede hacer pensar en una espiritualidad de fondo: *“Claramente se ve que el idealismo finalista y espiritualista de Bazin – que curiosamente se confunde con un realismo ingenuo– va en contra del examen fenomenológico que pretendía.”* (Mitry, 2002b:7).

Las consecuencias derivadas de este planteamiento ya las hemos analizado convenientemente. Se resumen en que convendría limitar de forma considerable cualquier intervención de tipo constructivo (dispositivo, enunciador, etc.) para no trastocar esa realidad (única) verdadera. Referido al montaje, en concreto, al no-montaje, Mitry ironiza sobre cual sería la forma de registrar la realidad en todo su ser. Habría que tomar el acontecimiento entero, es decir, un film sin principio ni fin, con un objetivo de 360º, una pantalla circular y *“por supuesto, un espectador «ideal» dotado de seis pares de ojos y capaz de abarcar de una sola mirada el espacio que le rodea”* (Mitry, 2002b:9), pero aún así, un acontecimiento tiene sus precedentes y sus efectos y no podrían omitirse en una obra que pretendiera alcanzar la totalidad. En definitiva, es tarea fútil representar el infinito. Por consiguiente, la artificial o arbitraria fragmentación en planos y secuencias no lo es menos que un trabajo que intentara esa empresa imposible. Sólo la propia vida, en su totalidad, podría atribuirse su exacta representación,

Llevados hasta sus últimas consecuencias, el “no montaje”, la negativa a interpretar lo real entendido como un “dato objetivo

puro” abocan al absurdo. El film idea sería, en esencia, una pieza en un acto desarrollada en un solo decorado.

(Mitry, 2002b:9)

Por último, para ilustrar este discernimiento, Mitry recupera las observaciones de Bazin respecto al director Erich Von Stroheim. Si para este, el autor era un ejemplo de realismo por su forma de acercarse insistentemente a lo real, para Mitry es un representante del formalismo fílmico como puedan serlo Lang o Murnau, con la diferencia de que no son los decorados o los objetos los motivos de interpretación, sino los personajes, su situación y sus acciones. Es más, aunque fuera cierto ese respeto reverencial a lo real, insiste Mitry en que el arte debe aportar distintas cualidades a esa realidad, ya que el supuesto mero registro de la misma no significaría más que una sumisión a su inabarcable inexpresividad.

A su vez, no debemos pasar por alto que, anticipando líneas de investigación contemporáneas, Mitry,

[...] termina por observar agudamente que, en cualquier caso, el espectador presencia una película como un todo completo, y concibe, en definitiva, el tiempo, el espacio y la causalidad, por medio de una operación mental análoga al montaje cinematográfico.

(Montiel, 1999:86)

Es decir, el espectador se convierte en principio y fin de la creación y el análisis fílmico y sólo de esta manera debe entenderse el proceso de construcción y deconstrucción de una película. Esta idea, implícita en los autores que venimos estudiando, se hace patente a cada momento en el desarrollo teórico de Mitry.

Para él, recorriendo el camino inverso al proceso organizativo que supone la representación de lo real, las virtualidades del montaje, en sus dos manifestaciones, dentro del mismo cuadro y de empalme de distintos cuadros,

se fundamentan en que el espectador posee con anterioridad a la visualización del texto fílmico, una “lógica de la realidad”, un reconocimiento o reencuentro del sentido previo de una experiencia vivida o circundante en el contexto sociocultural del público. Es decir, porque conoce, reconoce, o, ciñéndonos al montaje, la fragmentación secuencial se reconstituye en la experiencia receptora del espectador⁶⁶ por su bagaje precedente. En definitiva, como se constata en la pragmática del cine, las emociones anteceden a las ideas, dada la concreción plástica de la imagen fílmica, que permite reconocer las primeras (si el espectador detenta la suficiente competencia lectora o ha experimentado vitalmente las mismas) y, sólo a posteriori, por resultar abstractas (y por lo tanto diferidas de lo visible o material), entender las segundas.

Aquí concluye el planteamiento argumentativo de Mitry: la psicología del espectador supone el fin último que sustenta la estética cinematográfica. El público participa de la comprensión de un mundo representado gracias a su acervo de experiencias personales en el ámbito de lo real (que puede incluir el visionado precedente de muchos otros textos fílmicos), y, a su vez, ese mundo representado le permite reinterpretar más convenientemente su relación con dicha realidad. El cine de ese modo, nos enseña a vivir más intensamente, más conscientes de lo que somos y cuál es nuestro papel en el mundo. No se concibe entonces una estética en sentido prescriptivo, como conjunto normativo de reglas o indicaciones acotadoras, sino como integración abierta o formalización acumulativa de esa bidireccionalidad infinita en sus manifestaciones concretas de la relación entre el cine y la vida.

2.4.3.5.- Convergencias teóricas.

Finalmente, debemos referirnos a la estrecha vinculación, pese a que históricamente se haya defendido lo contrario, entre las dos grandes líneas establecidas en cuanto a la continuidad fílmica: la de carácter realista y la de tendencia formalista.

⁶⁶ Como se verá más adelante en esta investigación, este es el principal fundamento psicosocial que produce que para un espectador no especialista en la materia no resulte posible recordar si la secuencia se planificó articulando distintas unidades de segmentación o se cubrió en estricta continuidad de rodaje.

Aunque Mitry exagere las posturas de Bazin, hemos demostrado sobradamente que su contrincante conceptual no se encontraba tan convencido de la completa infalibilidad de su teoría y él mismo había sido el primero en considerar el cine como un “lenguaje”.

Así mismo, Mitry no se opone frontalmente a su planteamiento, y comparte notables puntos en común con el crítico francés, fundamentalmente, aparte de suscribir las puntualizaciones sobre el realismo que acabamos de constatar, participando en una compartida defensa de la manifiesta importancia del montaje interno en el conjunto de la enunciación fílmica, para él, sencillamente, una opción discursiva tan lícita como su contraria.

Por consiguiente, no es pertinente definir la postura de Jean Mitry como “anti-teoría” de la corriente representada por Bazin, como se ha venido repitiendo insistentemente.

Además de compartir unos supuestos comunes, lo más importante, su aportación a los sujetos enunciadorees fílmicos, es indiscutible,

This long-take “anti-theory” does not lend itself to proselytization the way Bazin’s affirmative theory does, nor is it instructive to a director. Nevertheless, this view of the long-take is shared by Hitchcock, Straub and possibly Welles as well as any other director or cinematographer who sees the long take as merely the stringing together into one shot of a sequence of set-ups⁶⁷.

(Bacher, 1978:203)

Por lo tanto, y aunque desde una perspectiva didáctica resulte conveniente distinguir expresamente entre las dos posturas, el debate entre la

⁶⁷ Trad. Cast.: “Esta «anti-teoría» de la toma-larga no se presta al proselitismo de la forma en que lo hace la teoría afirmativa Baziniana, ni resulta tampoco instructiva para un director. Sin embargo, esta visión de la toma-larga es compartida por Hitchcock, Straub y posiblemente Welles, así como por cualquier otro director u operador que vea la toma larga simplemente como el ensamblar juntos en un plano una secuencia de estructuras”.

realidad y la representación se encuentra fuertemente ligado, como orientador, eso sí, de concepciones distintas de discurso, pero no contrapuestas, sino complementarias, como no tardaremos de comprobar en el análisis en profundidad del plano–secuencia, la estrategia enunciativa que ha propuesto las manifestaciones más extremas e interesantes de las dos vertientes creativas. Lutz Bacher resume incorrectamente, en el siguiente revoltijo con aparentes visos de verosimilitud, esta serie de planteamientos cuando asegura que,

The argument over whether shooting in mobile long takes constitutes the basis for an aesthetic or is a matter of stylistic preference, whether the terminology is sequence shot or sequence take, is to a large extent irrelevant to this topic. Mitry does not question the method itself nor the stylistic effectiveness of mobile long takes. His writings show that he is fully aware of their power. Mitry's quarrel is primarily with Bazin's "ontological" theory. Nevertheless, the concept of the long take as merely a sequence of set-ups connected by camera movement rather than cuts is limiting to the director's creativity⁶⁸.

(Bacher, 1978:204)

Como hemos ido constatando más arriba, esta conclusión es cierta en lo que respecta al eje realismo–estética fílmica. En todos los demás argumentos revueltos, choca frontalmente, no sólo con el desarrollo conceptual de Jean Mitry que hemos ido explicitando, sino con las líneas fundamentales de esta investigación, que, como veremos, establecen la importancia de definir de forma precisa los términos de la misma (toma–secuencia, plano–secuencia, etc.), la cuestión de si es posible conformar una poética de la continuidad (lo que el autor cree un debate estéril entre si puede llegar a ser la base de una estética o simplemente es una opción discursiva más) y, sobre todo, la capital

⁶⁸ Trad.Cast.: “La discusión sobre si rodar en movimiento tomas largas constituye la base para una estética o es una cuestión de preferencia estilística, si la terminología es plano–secuencia o toma–secuencia, es enteramente irrelevante para este asunto. Mitry no cuestiona el método en sí mismo o la efectividad estilística de las tomas largas móviles. La discrepancia de Mitry es principalmente con la teoría «ontológica» de Bazin. Sin embargo, el concepto de toma larga como una mera secuencia de escenas conectadas por movimiento de cámara en lugar de cortes limita la creatividad del director”.

importancia que el montaje interno detenta en las inquietudes artísticas y comunicativas de los directores, muy lejos, como afirma el autor, de suponer una limitación para los sujetos enunciadores, lo que, en cambio, sucede al circunscribirse en exclusiva al montaje externo.

2.4.4.- Pier Paolo Pasolini.

Una de las propuestas conceptuales más atractivas, fundamentadas y originales erigidas en torno al plano-secuencia, la del director, literato y teórico italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975), resulta, incomprensiblemente, una de las menos conocidas, analizadas y debatidas.

Además de haber sido esbozadas en la práctica a lo largo de su extensa filmografía, las reflexiones de Pasolini respecto a la no fragmentación han quedado convenientemente recogidas a nivel teórico en el artículo *Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad* (1967). Se trata de un estudio específico sobre la continuidad cinematográfica, que puede incluirse dentro de una amplia teoría general desarrollada por el autor donde quedan expuestas las relaciones entre el cine, la realidad y la vida desde una perspectiva semiológica. En este breve ensayo, Pasolini comienza disertando sobre la ontología del plano-secuencia, además de su naturaleza y función dentro del discurso fílmico; hilvana este proceso argumental con la teoría ségnica general que hemos mencionado; toma decidido partido por el montaje externo en detrimento de las opciones no fragmentadas; y, por último, vincula sus planteamientos y posiciones en el ámbito cinematográfico con la realidad vital humana, auténtica materia de interés de estudio del teórico y cineasta italiano.

2.4.4.1.- La realidad ininterrumpida de la vida.

Pasolini parte de un ejemplo textual concreto: el film amateur de subformato 16 mm que rodó un espectador con su tomavistas doméstico durante el asesinato del presidente norteamericano J.F. Kennedy en 1963. El autor afirma que dicha película se trata de un plano-secuencia, es más, del paradigma de los planos-

secuencia ya que *“El espectador-operador, en efecto, no eligió ángulos visuales: filmó simplemente desde donde se encontraba, encuadrando lo que su ojo –mejor su objetivo– veía. El plano-secuencia característico es, por lo tanto, una toma «subjetiva»”* (Pasolini, 1971:62).

A continuación, afirma que la toma subjetiva representa el máximo límite realista de la técnica audiovisual, al equipararse por completo a nuestra propia existencia: el ser humano percibe la realidad siempre desde el mismo ángulo visual ininterrumpido. Recordemos que para Pasolini la realidad,

[...] no es una abstracción de sabor marxista, como cabría esperar. Se refiere a la fisicidad de un rostro, a las aceras tórridas de las borghate romanas, a la carnalidad sexual que nada tiene que ver con el erotismo de venta fácil... demasiada concreción para que la pueda asumir cualquier ideología. Aunque Pasolini reivindique el valor ideológico de sus imágenes, lo hace como llamada de atención a su relevancia y provocación histórica frente a un cine connivente con la homologación que impone la postindustrial sociedad de consumo.

(Orellana, 2005:1)

Por lo tanto, como la realidad vista y oída se desarrolla en tiempo presente, el tiempo del plano–secuencia, entendido como una toma subjetiva infinita, conforma, inevitablemente, dicho presente. El cine, de ese modo, es la reproducción misma del ahora,

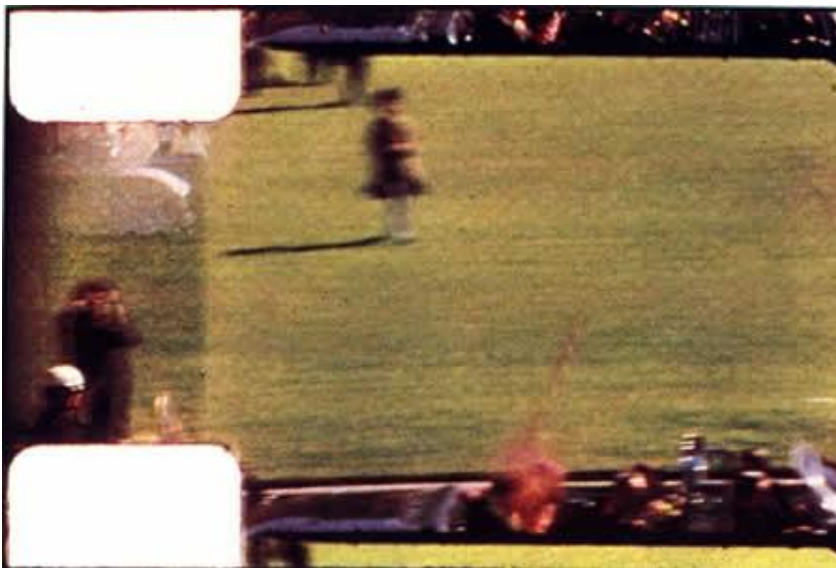
Para poder comprender el porqué de esta unidad “tiempo-espacio” y presencia se deberá partir de que Pasolini es ante todo un materialista histórico y un dialéctico; Estas palabras pronunciadas en Pesaro nos lo confirman: “La acción, el lenguaje de la acción es la reproducción del presente”.

(Laurenti, 1976:84)

Ahora bien, siguiendo con el ejemplo del asesinato del presidente norteamericano, si, en vez de una única grabación o registro, se dispone de toda una serie de películas del acontecimiento y se efectúa un montaje primario, empalmando, unas detrás de las otras, un número amplio de subjetividades distintas,

Obtenemos una multiplicación de “presentes”, como si una acción, en lugar de desarrollarse una sola vez ante nuestros ojos, se desarrollara más veces. Esta multiplicación de “presentes” suprime, inutiliza en realidad, el presente, cada uno de estos presentes, al postular la relatividad del otro, su inautenticidad, su imprecisión, su ambigüedad.

(Pasolini, 1971:62)



Fotograma 16mm de la película de Abraham Zapruder captando el momento del magnicidio (Elaboración Propia)

De esta manera, queda invalidada una visión realista unívoca. El hecho acaecido pasa filtrado por las distintas subjetividades (Pasolini apunta, refiriéndose al tamaño de plano, que algunos presenciaron el asesinato en plano general, otros en primer plano, etc.) lo que señala la inutilidad o irrelevancia de cada una de esas subjetividades por separado, al ser “*las otras tantas, infinitamente tantas*” (Pasolini, 1971:62).

El razonamiento del autor sigue este camino fundamentado en la relación entre el cine y la vida. Para Pasolini, la realidad se expresa por medio del lenguaje de la acción, integrado, a su vez, por los lenguajes humanos no simbólicos y convencionales.

Todos estos signos no simbólicos dicen que algo ha sucedido: la muerte de un presidente, ahora y aquí en el presente. Y dicho presente es, repito, el tiempo de tantas tomas subjetivas como planos-secuencia, rodados desde diferentes ángulos visuales en los que el destino ha colocado a sus testigos con sus incompletos órganos culturales o instrumentos técnicos.

(Pasolini, 1971:64-65)

El lenguaje de la acción, el lenguaje de los signos no simbólicos del tiempo presente, no alcanza un sentido cerrado o único en ese mismo presente, o *“si lo tiene, lo tiene subjetivamente, es decir, de manera incompleta, incierta y misteriosa”* (Pasolini, 1971:65). Esas acciones quedan, por lo tanto, detenidas e inenarradas.

Ahora bien, si se intenta confrontar dichas acciones aisladas con las acciones simultáneas percibidas por otros sujetos, comienza a delimitarse, a constreñirse el sentido, *“Hasta que dichos sintagmas vivientes no se relacionen entre sí, tanto el lenguaje de la última acción de Kennedy, como el lenguaje de la acción de los asesinos, son lenguajes mutilados e incompletos. ¿Qué deberá suceder, por lo tanto, para que lleguen a ser completos y comprensibles? Que las relaciones, que cada uno de ellos a tientas y balbuceantemente buscan, se establezcan.”* (Pasolini, 1971:65).

Sin embargo, para el autor, esta relación no puede establecerse como una mera multiplicación de presentes, es decir, como una yuxtaposición de los distintos planos-secuencia o tomas subjetivas, que inutilizan el concepto de presente, sino a través de su coordinación, que, por el contrario, expresa un presente pasado: *“Solo los hechos sucedidos y acabados son coordinables entre sí, y por esto adquieren un sentido”* (Pasolini, 1971:66). Lo que el autor

está exponiendo, sencillamente, es la necesidad de montaje externo, de articulación de distintos segmentos para la consecución de un sentido plenamente definido y acotado. Se requiere así una “genial mente organizadora”, que, en primer lugar, intuyendo la verdad, a partir de un análisis de los diferentes fragmentos naturalistas, a partir de los planos-secuencias subjetivos inenarrables, estaría en condiciones de proceder a su reconstrucción. Y la forma de realizar este proceso es *“Seleccionando los momentos verdaderamente significativos de los diferentes planos-secuencia subjetivos y encontrando, como consecuencia, su auténtica sucesión. Se trataría, en pocas palabras, de un montaje. Después de este trabajo de selección y coordinación, los diferentes ángulos visuales se disolverían, y la subjetividad, existencial, cedería su sitio a la objetividad.”* (Pasolini, 1971:66).

Como podemos observar, se produce un razonamiento divergente, pero no opuesto, a las propuestas de André Bazin. Para el crítico francés el sentido de la realidad debía proponerse, mostrarse por sí mismo sin la intromisión del montaje externo. Pasolini, sin embargo, afirma que la realidad por sí misma no tiene sentido (por disponer de demasiados) y se requiere ineludiblemente la presencia de un narrador que construya ese sentido, *“Ese narrador transforma el presente en pasado”* (Pasolini, 1971:66). El plano-secuencia subjetivo, como se ha visto, no tiene sentido objetivo alguno, porque al compararlo o equipararlo con otros muchos planos-secuencia posibles, queda contrareestado. El montaje externo, por el contrario, dota de objetividad o de unicidad al sentido y desplaza la representación, desde una sucesión caótica de presentes, a un pasado férreamente constreñido.

2.4.4.2.- Vida y muerte: Plano-secuencia y montaje externo.

La vida para Pasolini, como hemos apuntado en el epígrafe anterior, es un plano-secuencia percibido ininterrumpidamente por el sujeto hasta el final de la misma. El cine, como trasunto de la vida, también será concebido, por lo tanto, como un plano-secuencia.

Ahora bien, cuando el montaje externo se introduce en las películas concretas, en los textos materiales, el presente se convierte en pasado, al haberse realizado las coordinaciones de fragmentos que apuntábamos anteriormente. Se trata, sin embargo, de *“un pasado que, por razones inmanentes al medio cinematográfico, y no por elección estética, tiene siempre características de presente (es decir, es un presente histórico)”* (Pasolini, 1971: 66-67).

Basándose en este planteamiento, Pasolini vuelve a referirse a la relación entre cine y realidad humana, asimilando, como antes equiparaba la vida a un plano-secuencia, la muerte con el montaje externo,

La forma en que el film funciona como una análoga de la muerte puede explicarse, en este sentido, únicamente si se entiende que la unidad mínima estructural del cine, el plano-secuencia, nos remite a la vida misma.

(Jiménez Dotte, 2002:2)

Si el hombre se expresa con acciones, sólo cuando ya no pueda seguir expresándose por medio de las mismas, dichas intervenciones (modificaciones en la realidad e incidencias en el espíritu) alcanzarán la unidad o el sentido: *“En definitiva, mientras tiene futuro, es decir una incógnita, un hombre está inexpresado”* (Pasolini, 1971:67). Como señala Verónica Jiménez Dotte *“Debido a la carencia de unidad entre las múltiples acciones aisladas que forman parte de la existencia, sostiene Pasolini, es necesario morir para que lo que estamos siendo tenga un sentido”* (Jiménez Dotte, 2002:2). La autora está remarcando el planteamiento nuclear de la primera parte de la teoría de Pasolini, que se resume, por consiguiente, de la siguiente manera:

Por lo tanto, es absolutamente necesario morir, porque, mientras estamos vivos, carecemos de sentido, y el lenguaje de nuestra vida (con el que nos expresamos, y al que, por lo tanto, atribuimos la máxima importancia) es intraducible: un caso de posibilidades, una búsqueda de relaciones y de significados sin solución de

continuidad. La muerte realiza un rapidísimo montaje de nuestra vida: o sea, selecciona sus momentos verdaderamente significativos (inmodificables ya por otros posibles momentos contrarios o incoherentes), y los ordena sucesivamente, haciendo de nuestro presente, infinito, inestable e incierto, y por lo tanto, lingüísticamente no descriptible, un pasado claro, estable, cierto y, por lo tanto, lingüísticamente bien descriptible (precisamente en el ámbito de una Semiología General). Sólo gracias a la muerte, nuestra vida sirve para explicarnos.

(Pasolini, 1971:67-68)

Siguiendo el proceso argumentativo, Pasolini reitera como, desde un punto de vista semiológico,

Si no hay ninguna diferencia entre el tiempo de la vida y el tiempo del cine entendido como reproducción de la vida –en cuanto supone un infinito plano-secuencia–, es en cambio sustancial la diferencia entre el tiempo de la vida y el tiempo de los distintos films.

(Pasolini, 1971:71)

Es decir, si el tiempo, presente, se compone de la misma materia durativa en la vida y el cine, lo que permite que éste utilice los códigos sígnicos de la vida como lenguaje análogo (un acción en la realidad, por ejemplo, caminar, representa lo mismo en un texto fílmico), no pueden equiparse los dos tiempos a nivel de las diferentes películas, ya que la experiencia del sujeto es distinta en las dos situaciones percibidas,

Cojamos un plano-secuencia en estado puro: es decir, la reproducción audiovisual, hecha desde un ángulo visual subjetivo, de un fragmento de la infinita sucesión de cosas y acciones que podrían potencialmente reproducirse. Dicho plano-secuencia en estado puro estaría constituido por una sucesión extraordinariamente aburrida de cosas y acciones insignificantes.

Lo que me aparece y me sucede en cinco minutos de mi vida resultaría, proyectado en una pantalla, algo absolutamente carente de interés: de una irrelevancia absoluta. Esto no se me manifiesta en la realidad porque mi cuerpo es viviente, y esos cinco minutos son cinco minutos de soliloquio vital de la realidad consigo misma.

(Pasolini, 1971:71)

Pasolini está recordando una de las conquistas conceptuales de los inicios del medio cinematográfico: comprender que, si bien la materia del tiempo es la misma, la experiencia fílmica, por medio del montaje externo o interno, conjuga de tres maneras distintas ($TH = TD$, $TH > TD$, $TH < TD$) el tiempo de la historia asimilado a un tiempo del discurso. Cuando son idénticos (la primera de las opciones, la más básica) el tiempo de la historia y el tiempo del discurso corren el peligro de contravenir los códigos textuales fílmicos de economía narrativa o relevancia informativo-expresiva y mostrar una duración innecesaria de un hecho irrelevante.

El autor, como planteaba con la reivindicación del montaje externo, está revistiendo las más elementales funciones creativas de la dirección cinematográfica de una pátina filosófica. Es decir, asimilando como máximas ideológicas postulados que pueden encontrarse en cualquier manual o “gramática” de realización o de montaje:

Si alguien seleccionara luego los fragmentos verdaderamente significativos de los distintos planos-secuencias coordinados entre sí, encontrando su auténtica sucesión, estaríamos frente a lo que en el cine se llama montaje. Tras este montaje, los diferentes ángulos visuales se disolverían y la subjetividad daría paso a la objetividad: en lugar de los muchos ojos y oídos habría un narrador, y al haber un narrador, el presente de los planos-secuencias se transformaría en pasado, el pasado propio del film. [...] Un pasado que, paradójicamente, por las características

propias del medio cinematográfico, siempre se expresa como un presente histórico.

(Jiménez Dotte, 2002:2)

o en el trabajo práctico de otros realizadores de textos fílmicos:

En su conferencia sobre “Lenguaje e ideología en el film” se refiere a la forma de “ver y sentir la realidad en su acontecer”, sosteniendo que “deberá ser siempre desde un solo ángulo visual, y que este ángulo será siempre el de un sujeto de carne y hueso”; es decir, que esa imagen visualizada tiene el “racconto” de una perfecta fijación humana, confirmando así otra frase de Dreyer, que él repite... “en mi obra no he admitido ni una sola imagen en función de su belleza, ya que cualquier imagen, incluso la más hermosa, si no hace progresar la acción, perjudica el film” y acotará... “porque el ojo prefiere lo ordenado, por eso es fundamental que la fotografía en todas las escenas resulte llena de armonía y de equilibrio; todo lo que sea desentonado molesta al ojo del espectador”. Pasolini respetará siempre la posición del gran realizador danés, que ha sido siempre un objetivista y un realista en su idea más pura.

(Laurenti, 1976:84)

Pasolini, sin embargo, trasciende las funciones técnicas del montaje fílmico al descubrir en esas propuestas mecánicas la ontología misma de la no fragmentación, *“El hipotético plano-secuencia puro pone en evidencia, por lo tanto, representándola, la insignificancia de la vida en cuanto vida.”* (Pasolini, 1971:71). Esta concisa afirmación necesita un desarrollo conceptual que la explique en toda su magnitud.

Es decir, el plano-secuencia se convierte en el recurso más naturalista de la realización cinematográfica, al mostrar, por encima de todo, que un espacio, un tiempo, un personaje o una acción, existe. Es.

Puesto que el cine jamás podrá prescindir de dichos planos-secuencia por mínimos que sean, tratándose siempre de una reproducción de la realidad, es acusado de naturalismo. Pero el miedo al naturalismo es (al menos a propósito del cine) miedo al ser. O sea, en definitiva, miedo a la falta de naturalidad del ser: de la ambigüedad territorial de la realidad debida al hecho de que está basada en un equívoco: el pasado del tiempo.

(Pasolini, 1971:72)

Pasolini apunta como ejemplo de este naturalismo exacerbado los experimentos vanguardistas de registro continuo, durante horas, de acciones realistas intrascendentes, como dormir. Se trata de la representación de la realidad desde un único ángulo visual subjetivo respetando la duración natural del acontecimiento, no el tratamiento discursivo temporal que, según hemos visto, demanda la película para no ser un texto tedioso, indiferente y carente del más mínimo interés para el espectador.

A continuación, el cineasta italiano establece una dicotomía fundamental entre dos concepciones opuestas del plano-secuencia: la del cine realista o naturalista, representado por el Neorrealismo italiano, y la formalista, vinculada a los Nuevos Cines. Pasolini afirma que estos nuevos modos de representación son una consecuencia extrema del neorrealismo, al proponerse, en primera instancia, reproducir la realidad tal cual se presenta en la vida del hombre,

Pero mientras el naturalismo cultivaba con optimismo, sentido común y sencillez, su culto a la realidad con los inherentes planos-secuencia, el nuevo cine invierte las cosas: en su exasperado culto a la realidad y en sus interminables planos-secuencia, en lugar de tener como proposición fundamental “Lo que es insignificante, es”, tiene como proposición fundamental “Lo que es, es insignificante”. Pero dicha insignificancia se siente con tanta rabia y dolor que agrede al espectador y, con él, su idea del orden y su existencial amor humano por lo que es. El breve, sensato, mesurado, natural, afable plano-secuencia del

neorrealismo nos proporciona el placer de conocer la realidad que cotidianamente vivimos y disfrutar a través de la confrontación estética con las convenciones académicas; el largo, insensato, desmesurado, innatural, mudo plano-secuencia del nuevo cine, por el contrario, nos coloca en un estado de horror ante la realidad, a través de la confrontación estética con el naturalismo neorrealista, entendido como academia de vivir.

(Pasolini, 1971:72-73)

Esta diferenciación entre dos manifestaciones enfrentadas de la continuidad fílmica ahonda aún más en los postulados que Pasolini ha venido desgranando a lo largo de su coherente exposición. La vida natural y la vida reproducida, es decir, la realidad y el cine, se diferencian, básicamente, en el ritmo temporal divergente de ambos campos. En el tratamiento del tiempo, durante la fase de montaje o edición del film, se produce la auténtica conversión del devenir insignificante, irrelevante, de las duraciones de la vida en los esquemas temporales específicamente cinematográficos. Dentro, así mismo, de estos esquemas, pueden distinguirse tratamientos temporales heterogéneos a nivel de las películas concretas, ya que *“La duración de un encuadre, o el ritmo en la concatenación de los encuadres, cambia el valor de un film”* (Pasolini, 1971:73), lo que permite distinguir escuelas, contextos históricos o ideologías fílmicas variadas (como las dos que contrapone Pasolini).

Es decir, lo que el autor está defendiendo, nuevamente conceptualizando unos principios previamente asumidos por la práctica profesional cinematográfica, es que el empleo del plano-secuencia o su rechazo representa una elección fundamental en el discurso fílmico,

Si, además, se tiene presente que en los films de ficción puede darse la ilusión del plano-secuencia a través del montaje, entonces el valor del plano-secuencia se hace todavía más ideal: se convierte en la auténtica y verdadera elección de un mundo.

(Pasolini, 1971:73)

De esta manera, enfrenta visiones del mundo contrapuestas, la representada por el plano–secuencia neorrealista y la implícita al plano–secuencia moderno o de los nuevos cines. Paradójicamente, denomina a este último “plano–secuencia verdadero” y al ejemplo característico del cine neorrealista le define como “plano–secuencia falso”, ya que el primero reproduce tal cual una acción real (como pueda ser dormir) y la duración fílmica se subordina a la duración natural de esa acción, mientras que el segundo, cuyo campo de influencia Pasolini extiende hasta el “naturalismo ilustrativo de la convención comercial”, es decir, el cine hegemónico mayoritariamente consumido, no registra fielmente una acción real, sino que la imita, reproduciendo rasgos pertinentes de esa acción pero manipulándolos temporalmente (por ejemplo, al reducir la duración de la acción dormir a un plano de corta duración y una elipsis), fingiendo naturalidad. Por consiguiente, al combinar distintas variantes de la relación TH / TD, el texto fílmico recupera la trascendencia de la vida, los momentos relevantes de la misma susceptibles de conformar una narración.

Lo que pretende el plano–secuencia de los nuevos cines es atribuir la falsedad al propio tiempo real, introduciendo sin manipulaciones discursivas el tiempo de la realidad en las ficciones (TH=TD), es decir, convertir la misma materia del tiempo natural en el principal elemento de análisis e indagación conceptual de las películas,

¿Tienen razón los autores del nuevo cine? O sea, ¿en una obra el tiempo real es sin duda destruido, y dicha destrucción debe ser el elemento principal y más evidente de su estilo? ¿Quitando por esto completamente al espectador la sensación del desarrollo de la acción en el tiempo, como ocurría en los antiguos y recientes cuentos?

(Pasolini, 1971:74)

Bien para horrorizar al espectador, con duraciones desmesuradas que le recuerdan la irrelevancia de su realidad como ser humano, bien para trastornar

su percepción del tiempo, por medio del montaje externo alejado de las convenciones pseudo-naturalistas codificadas, los autores del nuevo cine caen en una subjetividad de corte psicologista que les aleja de sus pretensiones de análisis del tiempo real, pero que, inevitablemente, y no en el sentido que ellos creen investigar, les termina remitiendo a lo real, *“Desde una página vanguardista ilegible –como desde una secuencia cinematográfica que exaspera los tiempos hasta quitarnos cualquier ilusión de revivir la realidad a través de ella– siempre hay una realidad que salta fuera: y es la del autor que, a través del propio texto, expresa su miseria psicológica, su cálculo literario, su noble o innoble neurosis pequeño-burguesa.”* (Pasolini, 1971:74).

Como apunta Fernando González respecto a la inequívoca postura de Pasolini frente a la elección continuidad–fragmentación:

...la crítica contemporánea ya incidía en la fragmentación como un rasgo estilístico de Pasolini. Él mismo oponía esa fragmentación suya al plano secuencia heredado del neorrealismo, pero subrayando que el plano secuencia estaba en íntima relación con lo que él llamaba la ideología del hombre medio, burgués. A ambos oponía la fragmentación y el héroe trágico, el hombre excepcional. Montaje tradicional y plano secuencia de ascendencia neorrealista tienen ambos que ver con la verosimilitud o con la apariencia de copia de lo real. La apuesta de Pasolini va a ser una representación no naturalista, pero basada sobre imágenes de personas situadas en los márgenes de la cultura dominante, que impactan en su momento por no haber sido nunca antes objeto de atención y pasar de pronto al protagonismo.

(González, 2005:1)

Por consiguiente, *“Aunque su cine va a sufrir una importante evolución ideológica siempre mantendrá un estilo visual, como el rechazo del plano secuencia y el protagonismo de lo geográfico y documental”* (Orellana, 2005:1).

Es decir, el autor será consecuente en la praxis fílmica con su elaborado planteamiento conceptual.

Una vez convenientemente argumentada su postura contraria a la no fragmentación, Pasolini retoma el hilo principal de su ensayo, como hemos visto, la conjunción de la práctica discursiva fílmica con una visión conceptual más allá del medio, representada de forma clara y precisa con la equivalencia de la vida con el plano-secuencia y la muerte con el montaje.

Debo repetir que una vida, con todas sus acciones, sólo es descifrable plena y verdaderamente después de la muerte: en este momento, sus tiempos se estrechan y lo insignificante desaparece.

(Pasolini, 1971:74-75)

La muerte, es decir, el montaje, dota de significado al tiempo vital. Aunque este mantenga inquebrantablemente una correspondencia perfecta con nuestra realidad física, y, por lo tanto, su discurrir no nos resulte indiferente en el transcurso de nuestra existencia, por el contrario, no es capaz de delimitar, definir o establecer un significado preciso de la misma. Pasolini repite una vez más que *“Después de la muerte ya no existe esa continuidad de la vida, pero existe su significado. O ser inmortales e inexpressivos o expresarse y morir”* (1971:75).

Según este razonamiento, resulta coherente su rechazo frontal de la técnica de realización del plano-secuencia (ya sea el modelo que muestra el horror de la insignificancia de la vida, ya sea el modelo que ensalza la poesía de la insignificancia) en el discurso fílmico y su decidida y fundamentada apuesta por el montaje externo.

Pese a su considerable extensión, creemos oportuno reproducir literalmente las conclusiones que, a modo de colofón, recopila Pasolini sobre su atractiva propuesta teórica, a la que añade un importante dato más: al convenir que el montaje externo es equivalente a la muerte, y por consiguiente,

el principal factor de dotación de significado a una ficción cinematográfica, los textos fílmicos pueden ser considerados “muertos vivientes”, ya que nos permiten alcanzar sentidos velados a nuestra existencia real. Dicho de otro modo, en las películas, en las representaciones acotadas y conclusas de la realidad, podemos encontrar el sentido de la vida que ésta nos niega en su continuidad insignificante, imprecisa y ambigua.

La diferencia entre el cine y la vida es, por lo tanto, insignificante; y la misma Semiología General que describe la vida puede describir, repito una vez más, también el cine. Por lo cual, mientras una acción que ocurre en la vida –por ejemplo, yo que estoy hablando– tiene como significado su sentido –que sólo podrá descifrarse verdaderamente después de la muerte–, una acción que sucede en el cine, tiene como significado el significado de la misma acción que sucede en la vida, y, por lo tanto, sólo indirectamente tiene su sentido (sentido también en este caso sólo descifrable verdaderamente después de la muerte). Por lo tanto, a diferencia de lo que ocurre en la vida, en el cine, en un film una acción –o signo figurativo, o medio expresivo, o sintagma viviente reproducido, úsese la definición que se quiera– tiene como significado el significado de la acción real análoga –realizada por las mismas personas en carne y hueso en aquel mismo cuadro natural y social–, pero su sentido ya es completo y descifrable, como si ya hubiese ocurrido la muerte. Lo que quiere decir que en el film el tiempo es finito, aunque se trata de una ficción. Por lo tanto, es necesario aceptar la fábula por fuerza. El tiempo no es el de la vida cuando se vive, sino el de la vida después de la muerte: como tal es real, no es una ilusión y puede muy bien ser el de la historia de un film.

(Pasolini, 1971:75-76)

2.4.4.3.- El sentido del montaje en el cine.

Lo primero que hay que destacar de esta reflexión teórica de Pier Paolo Pasolini en torno al plano–secuencia es su lucidez, coherencia expositiva y subyugante concatenación de los más fundamentales dilemas técnico–expresivos y filosóficos que circundan el medio cinematográfico.

El autor ha seguido un proceso conceptual pautado que resume, ejemplificada en una Semiología General de la Acción, la estrecha relación entre la vida y el cine, y, dentro de este, entre los modelos de representación basados en el montaje externo (la muerte, la creación de sentido) y el montaje interno (la vida, la insignificancia temporal). A su vez, se ha atrevido a plantear una pequeña tipología de planos–secuencia, al dividirlos en “verdaderos” y “falsos”, según su respeto fiel a la realidad o su conversión en discurso fílmico codificado y ha tomado partido por una concepción fragmentada del relato cinematográfico. Por último, conducido por estos interesantes planteamientos, Pier Paolo Pasolini esboza la idea más radical y embriagadora de todas: En las películas, al contener éstas la muerte, la conclusión cerrada proporcionada por el montaje, se encuentra recogido el verdadero significado de la vida, significado que no es posible definir con tanta precisión, y ni siquiera definir, en la propia vida humana.

Si bien pueden esgrimirse no escasos reparos conceptuales ante la propuesta del cineasta y teórico italiano, empezando por el empleo de la denominación plano–secuencia, resultando, según emplea el autor el término, más acertada y científica la de plano–película, siguiendo con el excesivo componente metafísico de la teoría para hablar, en definitiva, de códigos técnico–expresivos asimilados previamente por la práctica profesional fílmica en el terreno y terminando por el radical y tajante despliegue terminológico empleado (sobre todo, en la constante, a veces excesiva y gratuita, referencia a la muerte), el profundo humanismo y el sincero y visceral afán de conocimiento de las relaciones vitales que se desprende de cada una de sus intuiciones, razonamientos o búsquedas intelectuales, convierte esta teoría de

Pasolini en un sobresaliente monumento al ser humano y a su capacidad de interrogarse, sin constricciones, sobre su más profundo significado vital.

No podemos dejar de constatar que la trágica muerte de este cineasta, asesinado cuando contaba con sólo 53 años de edad, resulta en buena medida el último y definitivo ejemplo o evidencia de sus fundamentadas teorías. Pasolini, el cineasta, el literato, el filósofo, el hombre, comenzó a alcanzar su verdadero significado cuando él ya no estaba entre nosotros,

Por lo tanto, el montaje realiza sobre el material del film (que está constituido por fragmentos, larguísimos o infinitesimales, de tantos planos-secuencia como posibles tomas subjetivas infinitas) lo que la muerte realiza sobre la vida.

(Pasolini, 1971:68)

El homenaje del director Nanni Moretti a Pasolini en la toma larga de *Caro diario* (1994) recogida en el corpus [358] resulta una manifestación textual extraordinaria de esta interesante idea.

2.4.5.- Andrei Tarkovski.

Tarkovski pensaba como un investigador y experimentador del cine. Contemplaba el cine como un medio de estudio del mundo en el nivel de sus sensaciones y muy honestas ideas.

(VV.AA., Bykov, 2001:126)

El cineasta y teórico ruso Andrei Tarkovski (1932-1986), con sólo siete largometrajes realizados⁶⁹ y una, igualmente, breve contribución bibliográfica donde dejar constancia de su labor conceptual, ha disfrutado en los últimos tiempos de un reconocimiento y de un interés académico nada desdeñable

⁶⁹ Además del cortometraje *El violín y la apisonadora* (Katok i skripka, 1960), su exigua filmografía se compone de los siguientes títulos: *La infancia de Iván* (Ivanovo Destno, 1962), *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *El espejo* (Zerkalo, 1974), *Stalker* (1979), *Nostalgia* (Nostalghia, 1983) y *Sacrificio* (Offret, 1986).

centrado, tanto en su obra fílmica, como en sus reflexiones personales sobre dicho trabajo.

La razón de considerar a Tarkovski como teórico del cine más que como director, viene inducida por la propia enjundia y alcance de su pensamiento fílmico, que rebasa, en mucho, las, ya de por sí interesantes, cuestiones poéticas planteadas en la pantalla. Existe, por lo tanto, una evidente diferenciación entre sus ideas sobre el medio fílmico y la plasmación de las mismas en sus películas. No puede, sin embargo, afirmarse categóricamente que se trata de un flagrante caso de descrédito, por infidelidad manifiesta o insuficiente habilidad creativa a la hora de ponerlas en práctica, de las propias teorías esgrimidas. La mayoría de las preocupaciones más trascendentales y de los pensamientos más elaborados que reflejan sus escritos rebasan con mucho el ámbito estrictamente cinematográfico, desplegándose, más allá de las limitadas posibilidades del medio, en desarrolladas visiones filosóficas o antropológicas de difícil transcripción o traducción literal a las codificadas imágenes y sonidos de un film. En torno a la vinculación bidireccional entre obra práctica y pensamiento autoreflexivo, Carlos Losilla apunta,

Pues bien, ese eterno retorno alcanza su expresión más perpleja y acabada en las películas de Tarkovski, largas, ceremoniosas, errabundas, sin un eje concreto al que agarrarse, pero por ello, también, genuinamente emotivas en su indefinición. La cámara flota en planos que nunca se detienen en algo concreto, porque todo es pura ilusión, apariencia que a veces no se atreve a traspasar. Y la vida gira en torno a ellos siguiendo un descentrado permanente: lo único que quiere el cine de Tarkovski es librarse de todas las ataduras, prescindir de todas las convenciones para que el pensamiento fluya puro y nítido, en su tersa opacidad, frente a una humanidad resignadamente atónita.

(Losilla, 2006a:60)

Es decir, el Tarkovski enunciador traslada al discurso fílmico sus desarrollos teóricos más libres y profundos, en la medida de lo posible, según

la lógica de la producción cinematográfica (que es un proceso colectivo complejo, nunca enteramente personal) y de su propia trayectoria vital (un cineasta va encontrando y puliendo su voz a lo largo de un periodo dilatado de tiempo, algo muy evidente en la filmografía de Tarkovski) pero detentando la imperturbable certeza del que el cine es, ante todo, pensamiento. Sus teorías, por consiguiente, pueden desligarse de su praxis audiovisual y resultar aplicables a otros contextos conceptuales y creativos, sobre todo, por implicar y reclamar mayores espacios (desde la psicología o la filosofía, principalmente) para su análisis, *“¿Indica esto por tanto, una vez más, para decirlo en términos althusserianos, que la textura cinematográfica de Tarkovski socava en cierto modo su propio proyecto ideológico explícito, o por lo menos introduce una distancia respecto a él, saca a la luz su imposibilidad inherente y la necesidad de su fracaso?”* (Žižek, 2006:140).

Aún así, resulta digno de destacar su notable coherencia e insobornable fidelidad en la práctica a profundas ideas concretas previamente concebidas, sincero respeto y lealtad a unos principios o reflexiones personales determinadas (siempre con el hombre, su lugar en el mundo y su pensamiento individual, como eje central) que puede constatarse fácilmente al cotejar la obra de críticos, investigadores o historiadores del cine que han enfrentado sus respectivos ámbitos creativos y han contrastado dicha evidente relación.

Su trabajo teórico resulta del máximo interés, primero, por los aspectos temáticos fundamentales que plantea, la rigurosa forma de abordarlos, y la sencillez y claridad expositiva con que comunica profundas inquietudes, y, segundo, al igual que constatamos sucedía con la obra de Bazin, Tarkovski sobresale por no conformarse con permanecer estancado en un entramado de ideas conclusas, más o menos acertadas y brillantes, y generar en el lector un deseo irrefrenable de seguir indagando en esas temáticas, de seguir deambulando por los precisos interrogantes constantemente formulados, es decir, por suscitar en el receptor una mayor apreciación y valorización personal de la experiencia fílmica. Después de leer a Tarkovski, se tiene la sensación de haber descubierto, de haber interiorizado y aprehendido una, hasta entonces escondida o confusa, vinculación inquebrantable entre el cine y la vida, de tal

manera que la asistencia al primero se convierte en un elemento de conocimiento capital, nuclear, de nuestro devenir por la segunda,

No quiero imponer a nadie mis ideas sobre cine. Tan sólo parto de la base de que todos aquellos a quienes me dirijo –y me dirijo a quienes conocen y aman el cine– tienen sus propias ideas y opiniones sobre los principios, los efectos y la labor de este arte.

(Tarkovski, 2002:80)

Teniendo presente este carácter flexible y antidogmático de sus planteamientos conceptuales aplicados al área de estudio que ocupa esta investigación, no tardaremos en comprobar que, al contrario de lo que sucedía con Pasolini, la personal percepción del hecho fílmico y vital de Tarkovski coincide, al final de un largo proceso conceptual, que comienza con la categoría temporal como epicentro de sus disquisiciones, con la elección del montaje interno orientado decididamente al plano–secuencia, como técnica o modo de dirección y autoría primordial y privilegiada del discurso fílmico.

2.4.5.1.- El tiempo.

El tiempo, en las múltiples acepciones particulares que pueden extraerse del término, ha acaparado gran parte de las preocupaciones de los teóricos desde las primeras tentativas de entender el fenómeno cinematográfico. Incluso, en algunos desarrollos conceptuales, se equipara o identifica la comunicación cinematográfica con el tiempo, es decir, se define la temporalidad como la esencia misma del medio, como lo específicamente fílmico. Este manido aserto, la mayoría de las veces escasamente defendido con argumentos sólidos, encuentra, por el contrario, en la obra teórica y práctica de Tarkovski, que también cree en el tiempo como principal fundamento cinematográfico, una formulación coherente y justificada, a lo largo de un análisis exhaustivo de ese parámetro vital, tecnológico y expresivo desde una perspectiva decididamente personal,

Se puede uno imaginar, en efecto, una película sin actores, sin música y sin construcciones, incluso sin montaje. Pero es imposible una película en la que en sus planos no se advirtiera el flujo del tiempo.

(Tarkovski, 2002:139)

Tarkovski distingue tres niveles distintos en el concepto tiempo: el tiempo empírico, el tiempo sellado y el tiempo esculpido.

El tiempo empírico está relacionado con la experiencia vital del espectador. Su conocido planteamiento de que, *“Normalmente, el hombre va al cine por el tiempo perdido, fugado o aún no obtenido. Va al cine buscando experiencia de la vida, porque precisamente el cine amplía, enriquece y profundiza la experiencia fáctica del hombre mucho más que cualquier otro arte; es más, no sólo la enriquece, sino que la extiende considerablemente, por decirlo de algún modo.”* (Tarkovski, 2002:84), resume extraordinariamente su exacta visión del tiempo, más que como linealidad o trayectoria unidireccional sucesiva, como una situación, como recuerdo, *“El tiempo y el recuerdo están abiertos el uno para el otro, son como dos caras de una sola moneda”* (Tarkovski, 2002:78), como pasado que permanentemente se actualiza en el presente de las experiencias vividas, rememoradas o anheladas del espectador⁷⁰.

Así pues, el tiempo recuperado por el espectador es a la vez ese tiempo pasado que se precipita en el olvido y el tiempo «negligido», el que no parece esencial mientras pasa pero posteriormente revela su importancia. «Recuperar» el tiempo durante la proyección cinematográfica equivale a establecer una simultánea relación con la memoria y con la experiencia del tiempo: con el tiempo pasado y con el tiempo que pasa.

(Aumont, 2005:37)

⁷⁰ Al respecto, su adaptación de la novela *Solaris* de Stanislaw Lem es la mejor ilustración de lo que Tarkovski propone. Su definición del tiempo queda representada por el mar infinito que manipula los recuerdos de los protagonistas.

La experiencia cinematográfica, por lo tanto, resulta, ante todo, una vivencia de orden temporal, ya que la existencia humana es tiempo (pasado acumulado). Será a través de las películas como el tiempo, interconectado entre el sujeto enunciator, el texto y el receptor, convierta en un proceso trascendente el visionado de una película.

A Tarkovski le interesan poco los detalles concretos de la percepción, la comprensión y la experiencia del tiempo por parte del espectador durante la proyección: le interesa el modo en que un tiempo, abstracto aunque vivido, el tiempo inscrito en la película y que remite al tiempo vivido del artista, encuentra e influye en otro tiempo, el tiempo vivido y eventualmente pensado por el espectador.

(Aumont, 2005:38)

En esta concepción del tiempo como experiencia está incluida una visión primordialmente material, referencial del mismo, por medio de la cualidad física de objetos y situaciones, y de su plasmación en la pantalla para la obtención de significados.

En el fondo, al verdadero Tarkovski lo que más le gusta es filmar el agua, las nubes, la tierra, los cuerpos. Y, a partir de ellos, la trascendencia. Pero sólo a partir de ellos.

(Losilla, 2006a:60)

Este planteamiento resulta necesario para entender el edificio conceptual posterior, ya que, al contrario de una manifestación exclusivamente metafísica de sus ideas, como ha visto reiteradamente cierta crítica especializada,

[...] es la expresión directa de la voluntad por construir un tiempo absoluto en el plano a partir de la observación de acciones específicas, de tal modo que las reflexiones de Tarkovski no se

pierdan en el territorio de lo abstracto, lo ambiguo, o lo indeterminado.

(Señor, 1994:91)

Siguiendo este razonamiento, si el tiempo, como se ha visto, es la sustancia misma de la vida, también será la sustancia primera del cine, sistema privilegiado para tratar el mismo, por su propia naturaleza de medio de captación o registro de duraciones,

¿De qué forma fija el cine el tiempo? La definiría como una forma táctica. El hecho puede ser un acontecimiento, un movimiento humano o cualquier objeto, que además puede ser presentado sin movimiento ni cambio (si es que también el flujo real del tiempo es inmóvil).

(Tarkovski, 2002:83)

Se habla entonces de tiempo sellado o fijado, el tiempo como rasgo característico y definitorio de la unidad de segmentación fílmica denominada plano. Del conjunto de los hechos vitales, se quita, se rechaza lo innecesario y se extrae el momento imprescindible que dará sustancia material al tiempo del plano,

[...] La idea de tiempo no es en sus películas una idea que se forme en base al concepto de “cronología” o de “sucesión física”, sino que, por el contrario, se trata de construir un nuevo tiempo, el cinematográfico, un estado existencial en el que la problemática del film se despliegue adecuadamente y sin estar sujeta a la tiranía que se desprende del movimiento de las manecillas de un reloj.

(Señor, 1994:17)

Tarkovski sitúa el cine por encima de las demás artes por su capacidad de sellar el tiempo en forma de acontecimientos, es decir, por tratar directamente con el tiempo de la vida, ya que un minuto de material bruto

rodado en una toma equivale a un minuto real. Los demás medios (como la literatura) sólo pueden aludir o citar el tiempo de forma indirecta. Las observaciones del autor ruso sobre la captación, fijación y reproducción de un acontecimiento por parte del cine entroncan con los postulados de Bazin comentados anteriormente (la imagen de las cosas, proponía el teórico francés, es también la de su duración), pero los supera ampliamente al destacar la idea de un registro pasivo, casi automático. El cine tendría la capacidad intrínseca de captar el tiempo, de tomar lo que quiera de la vida sin apenas esfuerzo. La sustancia misma del film sería, por lo tanto, el tiempo apresado en sus planos.

En la jerarquía de prioridades constructivas de un film, por encima de la narración o la ilustración de una historia, se encuentra la necesidad de fijar de inmediato la realidad del tiempo. La progresión del tempo del relato es conceptual y sentimental, no circunscrito a la evolución de las acciones de unos personajes en un espacio-tiempo determinado. En este sentido, el autor propone varias estrategias enunciativas para que no domine un hilo narrativo perceptible. La principal es la disposición de secuencias que no remitan de forma directa, sucesiva o encadenada a otras secuencias, generando núcleos de acción autoconclusivos, no en el terreno de la ideología puesta en juego en la película, pero sí en la fragmentación y negación del discurso narrativo convencional.

Para completar con éxito esa fijación o sellado del tiempo en el plano resulta fundamental la observación fenoménica previa del fluir temporal de la vida, entendida dicha capacidad de observar como la mirada sencilla sobre lo inmediato, que por medio del cine descubrirá su intrincada y escondida complejidad,

La imagen cinematográfica es, pues, en esencia, la observación de los hechos de la vida, situados en el tiempo, organizados según las formas de la propia vida y según las leyes del tiempo de ésta.

(Tarkovski, 2002:89)

Resulta significativa, a la vez que compone una sentencia bellísima, su afirmación de que *“un artista está obligado a mantener la tranquilidad”* (Tarkovski, 2002:110). Una vez que ha cedido en sus postulados internos, se esclaviza a un tiempo falso de los afectos y entra en irresponsables e hipócritas juegos constructivos.

Coherentemente con este meridiano planteamiento, Tarkovski reniega de la tradición formalista del cine (en especial del bagaje histórico de los grandes teóricos de la década de los veinte del pasado siglo de su país) y advierte contra los excesos del simbolismo, lo alegórico o las figuras retóricas como construcciones ensimismadas contrarias a la esencia temporal del cine⁷¹: *“La poética del cine se opone al simbolismo y está apegada a esa sustancia declaradamente terrenal, con la que tenemos que tratar hora tras hora”* (Tarkovski, 2002:141). Incluso, afirma que para él los sueños son reales, y, por lo tanto, están compuestos de las mismas materias temporales y hechos concretos e irrepetibles que la propia vida, confundiéndose reiteradamente con ella.

Esto genera la idea de que cada plano sellado o fijado temporalmente representa, ejerce de ejemplo concreto permanente, en su unicidad, del conjunto del pensamiento sostenido en todo el film y de una realidad vital a la que remite constantemente,

El plano, tomado en sí mismo, es ya un resumen del resto de la obra, un eje que debe contener en su propia existencia las características que se encontrarán en la película tomada en su conjunto, motivo por el que la continuidad anterior es un factor que afecta tanto a lo particular como a lo general, a la unidad como a la globalidad.

(Señor, 1994:52)

⁷¹ No se le escapa al espectador de su films el hecho de que, como Tarkovski mismo acaba reconociendo, los planteamientos poéticos esgrimidos en sus películas pueden ser considerados de corte formalista, aunque estas formas (ciertamente retorizadas) tengan la realidad como fuente de sus posteriores decisiones discursivas.

Por último, se encuentra el tiempo esculpido, la labor del cineasta una vez asumidos convenientemente los niveles temporales anteriores. Si el tiempo, como hemos visto, es la dimensión esencial del psiquismo humano (tiempo empírico o experimentado) y, a su vez, el constituyente fundamental de la imagen cinematográfica (tiempo sellado o fijado), *“El arte del cine debe ser el arte de tratar el tiempo, de recogerlo y reformarlo, respetando al máximo, eso sí, el tiempo real, el tiempo «vivo».”* (Aumont, 2005:39).

El problema que se desprende de este planteamiento resulta evidente. Pese a que la formulación de los dos tiempos anteriores, el humano y el fílmico, se asuma como base para la posterior plasmación práctica del director, y que este convenga o asuma la idea de que tratar el tiempo es su deber fundamental, la duda, incluso la negación, de que exista un tiempo real al que respetar y traducir fílmicamente, lastra todo el proceso teórico posterior,

El concepto de creación del tiempo, por otra parte, no debe entenderse como algo metafísico o supraempírico, sino como la materialización de unos planteamientos y de unos intereses. Todo depende de que se comprenda que el tiempo se puede filmar o, por lo menos, sentir.

(Señor, 1994:55)

Esto no quiere decir que Tarkovski reduzca el concepto temporal a la unidad, a un tiempo inequívoco universal recogido en unas supuestas leyes. Pero si se habla de infinitos tiempos vivos (tantos como tiempos empíricos puedan hallarse y ser sentidos), el entramado de ideas del autor resulta innecesario: tan amplio sería el espectro de elecciones que no podría afirmarse que deba existir un respeto manifiesto hacia una realidad determinada, ya que estas vivencias serían múltiples y heterogéneas, y preferir unas opciones a otras significaría un desagravio o deslealtad a la experiencia y posterior registro de realidades temporales ignoradas (en línea con las aportaciones de Pasolini).

Una vez más, como sucedía con Bazin, el autor lo que pretende combatir, con cierta ambigüedad, es el formalismo, las intervenciones

excesivas de un realizador en una supuesta materia discursiva, más o menos, virgen o real. Sirvan al respecto las conclusiones que extrajimos de los textos del crítico francés. El error de base es exactamente el mismo, confundir un discurso codificadamente seudorealista (donde el plano de larga duración representaría un ejemplo entre muchos otros dispositivos creativos) con una supuesta realidad unívoca en el ámbito del contenido. Más aún cuando Tarkovski, como director, ha pasado a la Historia del Cine como uno de los grandes formalistas, como paradigma de autor que propone una visión absolutamente personal y estilizada del cine y de la vida. El mismo creador, en defensa de esa pretendida pureza, reniega de las intervenciones formales que se atribuyen a la captación, sin manipulación de la realidad, en las crónicas (cámara al hombro, imperfección en el encuadre, etc.), cuando sus mismos planteamientos prácticos (véanse, al respecto, *Solaris* o *Stalker*, fábulas del género de ciencia ficción, sumamente estilizadas) están compuestos de magistrales, por originalidad y virtuosismo, elecciones discursivas o formales. En particular son sobresalientes las que atañen a esta investigación, las configuraciones de montaje interno, como puede constatarse en el corpus de análisis. Resulta fácil advertir, además, que si el tiempo del cine depende del análogo de la vida, aunque intente mantener y reflejar su flujo global, nada impediría, teóricamente, que alguna secuencia o bloque del relato fuera cubierta por medio de montaje externo de unidades rápidas de corta duración, posibilidad criticada y eludida por Tarkovski explícitamente en su trabajo teórico y práctico, con ejemplos ilustrativos de la Historia del Cine en el primero y con la omisión de secuencias de este tipo en el segundo. Pero debe recordarse que su concepto del tiempo es más amplio que la mera duración física, aunque se fundamente en ella a la hora de la representación, y entra en el terreno de la memoria y el sentimiento humano.

Sirva como ejemplo las fabulosas secuencias de sus películas (sobre todo las referentes a *Solaris*, *El espejo* y *Nostalgia*) donde personajes y situaciones pertenecientes a distinto tiempo material coinciden en el mismo plano, asociados por ideas del recuerdo y no por su estricta cronología.

2.4.5.2.- Reflexiones sobre montaje.

El desarrollo de la técnica cinematográfica después del cine mudo ha traído consigo ciertas tentaciones, por ejemplo la división de una toma para pantalla grande en varios sectores, que pueden presentar al mismo tiempo (“simultáneamente”) dos o más acciones que transcurren en paralelo. En mi opinión, éste es un camino equivocado, una pseudocondición inventada por la vía de la mera especulación, ajena a la naturaleza del cine y, por lo tanto, estéril.

(Tarkovski, 2002:91)

El tiempo para Tarkovski, como hemos señalado con anterioridad, no puede singularizarse o particularizarse en exceso. Debe mantener, dentro de lo posible, una vertiente general, y remitir tanto al mundo como al acontecimiento descrito. Es una idea de partida semejante, aunque diverja en las conclusiones, a la de Pasolini respecto al plano subjetivo ininterrumpido. Por lo tanto, debe tratarse con extrema severidad el registro del tiempo,

En esa labor no se debe desguazar, separar la imagen cinematográfica en contradicción a su tiempo natural, no se debe extraer del flujo del tiempo.

(Tarkovski, 2002:89)

La tarea del cineasta, por lo tanto, es construir una imagen del tiempo partiendo de un registro pretendidamente no marcado. Este planteamiento, aplicado a la realización, sobre todo, a las funciones de montaje, tarea privilegiada en la concepción poética del autor debido a la relevancia que otorga al tiempo, desemboca en su conocida metáfora de esculpir el tiempo, que consiste en crear el ritmo desde dentro, desde el interior de los planos, como un escultor trata de sacar su obra de la misma materia prima, como si ya estuviera contenida en las entrañas de la piedra.

En su obra y en los análisis posteriores que ha suscitado la misma en otros teóricos, no queda claro el carácter ni alcance exacto de la metáfora. Al intentar definir ese proceso de esculpir el tiempo (figura de las artes plásticas) o de crear el ritmo (figura musical) unas veces los autores se pierden en una excesiva abstracción o formalismo (que, como hemos apuntado, es en principio denostado por Tarkovski) y otras veces se limitan a ligar el concepto con visiones filosóficas o teológicas que no se desprenden de forma directa de esa idea general de esculpir en el tiempo empírico y sellado.

Sin embargo, respecto al montaje entendido como función práctica de organización última de una película, Tarkovski especifica y puntualiza algo más sus planteamientos, aunque para ello, como resulta común en la teoría fílmica, tenga que formular dichas ideas en negativo,

El montar bien una película significa no perturbar la relación orgánica de las escenas y de los planos entre sí, escenas y planos que, por decirlo de algún modo, ya se han premontado, puesto que en su interior existe una ley según la cual corresponden unas con otras, una ley que hay que adivinar al cortar y unir cada una de las partes. Hay veces en que no es tan fácil dar con las interconexiones y las relaciones de las tomas, especialmente cuando una toma se ha realizado con imprecisión. Entonces, al trabajar en el montaje se llega no a un ensamblaje, lógico y natural, sino a un proceso costoso, en que se busca un principio de ligazón de las tomas entre sí, y en el que, a pesar de los pesares, va apareciendo poco a poco la unidad que yace en ese material.

(Tarkovski, 2002:141)

El cineasta ruso afirma que el ritmo no debe ser construido mediante el montaje (externo) y alega dos contundentes razones:

En primer lugar, la película, para él, se construye en el rodaje (en coherencia con su visión del tiempo) y el montaje externo correcto se limitaría a

respetar a rajatabla las virtualidades o características conseguidas en el tratamiento temporal durante esta fase de la producción de un film. El montaje externo sería una fase secundaria en el proceso de creación, un mal menor que necesita el texto para reconfigurarse como producto listo para ser visionado, y un momento en el que hay que tener cuidado porque pueden echarse a perder los elementos capitales de las fases previas de la redacción del guión y del rodaje. Para el cineasta ruso, esta última fase ya contiene implícito el montaje externo posterior.

En segundo lugar, prosiguiendo con el planteamiento anterior, Tarkovski destaca las virtudes del montaje interno en detrimento del externo, al oponerse a visiones métricas o estandarizadas en fórmulas y modelos técnico–expresivos de segmentación convencional de un film, ya que dichas concepciones remiten directamente al exceso de intervención formal. El montaje externo puede manipular las intenciones y hallazgos ideológicos de un film, por entrometerse en su construcción del ritmo.

Para Tarkovski, por lo tanto, más que hablar de montaje externo, habría que referirse al ritmo como categoría principal de la observación, construcción o intervención del tiempo, ya que dicho parámetro alude directamente a las cualidades poéticas o enunciativas de este, y por lo tanto, a su manejo interno dentro del plano,

El ritmo de una película surge más bien en analogía con el tiempo que transcurre dentro del plano. Expresando brevemente, el ritmo cinematográfico está determinado no por la duración de los planos montados, sino por la tensión del tiempo que transcurre en ellos.

(Tarkovski, 2002:142)

Es decir, si al cineasta le ha sido encomendada la misión fundamental de manejar el tiempo, deberá tomar necesariamente dicha característica sellada en los planos (tendientes, por lo tanto, a cubrir largas duraciones en su función primera de generar el ritmo interno de la película) como elemento principal donde intervenir de forma activa,

El montaje es un trabajo manual, como la escultura, pero lo que se modela no es arcilla sino el flujo temporal de los planos, registrados con arreglo a la realidad de los acontecimientos y a los sentimientos que éstos suscitan en el cineasta. El cineasta sólo podrá sellar el tiempo de los planos y montar la película si ha sabido cambiar el tiempo verdadero, el tiempo humano, el tiempo de los afectos.

(Aumont, 2005:40)

Por consiguiente, en primer lugar, el ritmo de una película (que podría vincularse, más que a los propios parámetros rítmicos, a la pragmática, a la forma en que el espectador conecta con la película a partir de unas medidas exactas de duraciones informativas y expresivas) no puede estar condicionado por el montaje externo de distintas unidades básicas o planos, sino que los mismos planos son los que contienen el tiempo, entendiendo éste como el concepto a tres niveles que apunta Tarkovski: *“Es más, en la película el tiempo transcurre no gracias, sino a pesar del montaje de los cortes”* (Tarkovski, 2002:143). De ese modo, el montaje externo sería una forma de unificación de partes de una película teniendo en cuenta la presión del tiempo que se da en cada uno de los segmentos de la misma. Por lo tanto, no es lo principal, sino una consecuencia inevitable del auténtico espacio de creación, el ritmo interno del plano:

Yo estoy profundamente convencido de que el ritmo es el elemento decisivo –el que otorga la forma– en el cine. No lo es, por otra parte, el montaje, según se suele creer.

(Tarkovski, 2002:145)

Para el teórico y cineasta ruso, una película de calidad es más de lo que aparenta ser, si hay verdad tras cada uno de los rasgos materiales que muestra, es posible sentir el tiempo del plano. La vida ilimitada en el plano: *“Primero a través de la definición del espacio. Siempre se prefiere el reencuadre, a través de lentos movimientos de cámara, al corte”* (Sánchez

Román, 1998:27) que por definición, resulta una división, una cisura, una incisión en la continuidad.

La reciprocidad de la experiencia de los tres tiempos, en ese caso, puede resultar agredida por el innecesario, agudo y tajante corte de la articulación por montaje externo. En una toma, el tiempo tiene que discurrir de forma independiente y con su propia dignidad como fragmento único. Tarkovski señala, para demostrar sus convicciones respecto a la intromisión del montaje externo en el flujo continuo de un plano, ejemplos extraídos de películas de S.M. Eisenstein. Este, creyendo conseguir ritmo a base de fragmentar multitud de unidades de corta duración, lo que está consiguiendo es quitar vida a cada uno de ellos, de tal manera que en ningún momento el espectador se siente parte de la acción y se limita a ser férreamente dirigido por el enunciador,

El ritmo, en el cine, se transmite a través de la vida del objeto, visible, fijada en el plano. Así, del movimiento de los juncos se puede reconocer el carácter de la corriente del río, la presión del agua. Del mismo modo, el proceso vital que la toma reproduce en su movimiento informa del movimiento del tiempo.

(Tarkovski, 2002:147)

Según este rechazo de partida de la fragmentación, los elementos configuradores de la construcción enunciativa de Tarkovski se fundamentarán en la modificación técnico–expresiva de la puesta en escena y la puesta en imágenes, siendo recogidos en última instancia, y siempre bajo sospecha, por la inevitable puesta en serie. Para Tarkovski, cualquier director que se precie se distingue del resto por su manera de encarar esta faceta del discurso. El ritmo, fácil de distinguir cuando el enunciador posee un pensamiento personal elaborado, se convierte en la marca principal de un autor. En la selección y disposición sobre la superficie de una toma del orden de sujetos y objetos y la introducción del movimiento como variación del encuadre, se encuentran las marcas características del discurso cinematográfico individual. La sensibilidad de un director frente al montaje, permanece según Tarkovski inalterable, siempre fiel a una serie de principios perfectamente definidos,

Las ideas de Tarkovski sobre una toma son diferentes de la mayoría de los otros directores. No la fragmenta en planos generales, planos medios y primeros planos. Sus composiciones son singulares. Su cámara se mueve, sus actores se mueven, y hay gran cantidad de acción en sus escenas.

(VV.AA., Nykvist, 2001:228)

Remitimos nuevamente al corpus (en el cual hemos seleccionado ejemplos lo más dispares posibles) para constatar la calidad y personalidad de la obra en continuidad de Tarkovski. Como puede comprobarse, los principales ejes sobre los que se articula su intervención en el ritmo de un film por medio del montaje interno son los siguientes:

La coreografía de actores y de movimientos de cámara. En todas sus variantes, identificando ambos, empleando cada uno por separado (desplazamientos físicos bruscos de sujetos en planos estáticos, movimientos fluidos de cámara sobre objetos inertes), contradiciendo en ambos sentidos su mutua presencia en una complicada relación (como en el empleo del contramovimiento o la cámara como punto de vista ideológico del director) o el juego con el fuera de campo (que se actualiza, por ejemplo, con el desplazamiento no visible de un sujeto, mientras se nos muestra otro elemento).

La importancia del espacio ininterrumpido (nunca finito, para Tarkovski) como correlato en continuidad del ritmo temporal. La profundidad perspectiva del encuadre y su descripción material, sensorial, ideológica y afectiva del marco donde se expande y esculpe el tiempo del film.

La composición técnico–expresiva de las secuencias como totalidad, como una idea autónoma con respecto a la lógica narrativa convencional de la dirección cinematográfica, partiendo de los elementos materiales del relato audiovisual. Esto es fácilmente perceptible en los diálogos entablados entre distintos personajes. Sólo formalmente, como frases intercambiadas en una

conversación, son tales, ya que no es una auténtica comunicación entre intérpretes, sino una suma de pareceres, una argumentación de ideas no siempre conectadas con las precedentes, pertenecientes a un pensamiento global transmitido en la secuencia como conjunto.

Las secuencias no concluyen en su discurrir temporal finito como unidades de segmentación. Muchas de ellas (sobre todo las correspondientes a los finales de film) sugieren una idea de eternidad, de despliegue intemporal. Se intenta, con el espectador como objetivo comunicativo, generar un concepto de libertad, de vida más allá del plano, un tiempo de la experiencia vital que se añade a expensas de la consciencia del autor y los materiales discursivos que ha dispuesto en el texto. Una de las preocupaciones más acuciantes de la enunciación cinematográfica consiste en equiparar los ritmos entre el autor y el espectador, ya que el público puede perderse (como le ocurre a la inmensa mayoría del público con Tarkovski) y desconectar del relato en cuanto los dos ritmos, de escritura y de lectura, diverjan considerablemente y no sea posible introducirse en él.

En definitiva, recoge convenientemente sus ideas sobre el ritmo y el papel de la experiencia del espectador y le aplica soluciones discursivas exprofeso,

El cine es movimiento, y las obras de Tarkovski son fieles a esta particularidad. El desplazamiento de cámara y de actores va desenvolviendo la imagen y sus significados, y el montaje de diversas visualizaciones tiene lugar en el interior del plano, según como vayan entrando en la percepción del espectador sus diversos componentes.

(Sobreviela, 2003:141)

La finalidad es registrar lo individual, lo concreto, para, a partir de ese dato o hecho único, en estricta continuidad, sólo recurriendo a la fragmentación externa, como hemos apuntado, para respetar o ahondar en las ideas de puesta en escena y puesta en imágenes, concluir en el planteamiento de un

pensamiento general elaborado, profundo y decididamente desvinculado de la materia, como si este pudiera representarse en un solo plano–película,

Ello responde mucho a la idea que tiene el director de El espejo acerca de la sensación de estar rodando la película en un solo plano [...], planteamiento que le permite operar sobre la continuidad de la obra sin que esta tenga altibajos. La estructura final de sus films es así producto de un perfecto equilibrio entre propósitos y resultados, entre el trabajo particular (el plano) y el global (la secuencia y la película) [...].

(Señor, 1994:18)

A pesar de este pensado, desarrollado y ejecutado elenco de estrategias enunciativas en continuidad, el autor, como puede constatarse en sus escritos, y apreciarse aún más en sus películas, no es un detractor acérrimo del montaje externo, estando este presente en la mayoría de las secuencias de sus films, lo que no permite afirmar, tan categóricamente, como otros teóricos y críticos, que Tarkovski potencia o privilegia, sobre todo, una concepción de la dirección cinematográfica basada exclusivamente, totalmente, en el plano–secuencia. Sólo recurrirá a esta técnica estrictamente hablando (ya que es cierto que se trata de un autor que enuncia en continuidad, ya sea por medio de dicho recurso, ya sea por medio de tomas largas o planos articulados de extensa duración) cuando, como señala él mismo, el tiempo, en las variadas imposiciones que hemos comentado, así lo exija. Esto ocurrirá en un número variable de secuencias de sus films, importantes en cantidad (absoluta, ya que relativa no ocupa un porcentaje de minutado excesivamente definitorio) y, sobre todo, en calidad, al ser ejemplos extraordinarios de planos–secuencia espléndidamente planteados en lo ideológico y soberbiamente ejecutados en las soluciones técnicas y expresivas elegidas. Su idea de la continuidad traspasa, por lo tanto, la simple idea de corte físico entre distintas unidades,

Surge aquí una curiosa reminiscencia: por las características que el material ha adoptado ya durante el rodaje se organiza en el montaje la construcción de la película por sí misma. Por el

carácter de los cortes va emergiendo la sustancia del material filmado.

(Tarkovski, 2002:141)

En definitiva, como principio teórico, Tarkovski sigue esta regla de la no fragmentación del ritmo temporal por empleo de montaje externo, lo que redundaría en la consecución o disposición de planos de larga duración, que pueden o no llegar a articular planos-secuencia. Al plantear que el trabajo del director consiste en dotar a la película de ritmo, mediante el núcleo rítmico presente en cada plano, la duración de este, si de asemejarse a un tiempo presumiblemente real se trata, tenderá, como hemos mencionado, a extenderse o dilatarse en metraje, pero esto no significa que renuncie por sistema al montaje externo, eso sí, siempre subordinado, empleado en segunda instancia, nunca para mitigar o contradecir lo alcanzado en el rodaje, sino para terminar de perfilar ese contenido rítmico, esos acontecimientos fijados desde un punto de vista afectivo, subjetivo, radicalmente humano. Pudiera darse el caso de que, si ayuda al reflejo rítmico de la secuencia, la única opción válida sería optar por un montaje externo sin limitación alguna en cuanto al uso de distintas unidades de segmentación.

Por último, hay que recordar que las teorías de Tarkovski corren el riesgo, por su doble naturaleza analista y constructiva, de compararse exclusivamente con su trabajo práctico y, por un lado, no extraerse o extrapolarse conclusiones válidas aplicables fuera de él, y, por otro, intentar encajar férreamente sus ideas con el visionado de sus films, lo que, como hemos adelantado, es cierto sólo en la medida en que sus teorías están impregnadas de idealismo, de subjetivismo, y, por tanto, pueden entenderse sus decisiones o soluciones de realización en continuidad como hallazgos de un autor en relación a una determinada concepción del tiempo y, más en general, a una visión moral, espiritual, de la vida, en el momento en el que él vincula estrechamente un ámbito de vivencias y experiencias individuales al otro.

Es en este trasfondo donde debemos buscar la explicación de la recurrencia de los planos largos y estáticos en Tarkovski (o de planos que sólo permiten un lento movimiento lateral o de rotación); dichos planos suelen funcionar de dos modos opuestos, ambos bien representados en Nostalgia: o bien se basan en una relación armoniosa con su contenido, y apuntan hacia una pretendida Reconciliación espiritual que no se encuentra en la Elevación respecto a la fuerza gravitatoria de la Tierra sino en una rendición total a su inercia [...], o bien, de modo incluso más interesante, se basan en un contraste entre la forma y el contenido.

(Žižek, 2006:129)

Hay que retener, por consiguiente, su interesante planteamiento sobre el tiempo empírico, sellado y, su inmediata consecuencia en el ámbito de la enunciación o de la representación, el tiempo esculpido, que resulta extrapolable más allá de los márgenes de la obra del autor en concreto. De hecho, Tarkovski viene, decididamente, a revalorizar el trabajo de puesta en escena y puesta en imágenes (este último ámbito, aparentemente más sencillo y descuidado en sus films cuando, por el contrario, si se analizan en profundidad, cada decisión al respecto es un monumento a las posibilidades discursivas de la cámara) y, desde su concepción idealista de su profesión y del mundo, a proponer el tiempo y los personajes (véanse sus ideas respecto a la importancia de la actuación), ambos como material genuinamente humano, como elementos capitales de esa construcción poética de la enunciación en continuidad que su breve obra, teórica y práctica, nos ha legado y que debe tomarse como inexcusable punto de partida, en uno y otro sentido, para investigaciones y creaciones tan sugerentes y revitalizadoras como las suyas,

Tarkovski ha profundizado de forma más extrema en su concepción del cine como maquinaria de evocación poética, de absoluto lirismo y libre fluir de emociones en forma de secuencias, y en su confianza en la expresividad exclusiva del cine como arte

capaz de transmitir los más sutiles matices del sentimiento y la analogía.

(Sobreviela, 2003:9)

Sirva como resumen, colofón y homenaje a este importantísimo pensador y autor de cine está sensacional afirmación con la que estamos plenamente en consonancia, y cuyo núcleo conceptual preside gran parte de este trabajo de investigación,

Por supuesto que es necesario dominar las leyes del montaje con la misma perfección que todas las demás leyes del oficio al que uno se dedica. Pero el trabajo creativo comienza en el momento en que se infringen y deforman esas leyes.

(Tarkovski, 2002:149)

2.4.6.- Líneas de investigación aplicadas a autores específicos.

Cómo se apuntaba en la introducción a las principales teorías sobre el plano–secuencia, la siguiente etapa lógica del proceso analítico pasa necesariamente por un estudio pormenorizado de los distintos marcos aplicados y estrictamente conceptuales defendidos por enunciadores determinados, no ya desde la pura teoría, sino desde la práctica textual. Es decir, centrándose en la labor profesional, reflejada en las áreas correspondientes de cada obra, de directores, montadores o directores de fotografía, apoyándose, además, en los materiales derivados de su actividad (entrevistas, correspondencia, artículos, etc.) se plantea la tarea de investigar que entramado de ideas poéticas o constructivas sostienen sus correspondientes decisiones estratégicas y tácticas en esos trabajos audiovisuales.

También, se ha remarcado que estas parcelas particulares de estudio exceden los objetivos y límites metodológicos impuestos para esta investigación, que pretende configurar una poética general o epistemología universal del plano–secuencia y para ello se establece una aproximación a nivel mesoscópico, equilibrando los análisis particulares con la propia

configuración de una poética, que resulta por definición macroscópica. Aunque, como puede constatarse a lo largo del trabajo, hemos incluido abundante material al respecto, no nos decantamos por el micro-estudio de un autor determinado dejando otros sujetos enunciadore, etapas o ámbitos geográficos al margen de la investigación.

Sin embargo, creemos necesario añadir unas pautas previas convenientemente definidas sobre la forma de emprender, en futuras investigaciones propias o ajenas, dichos acercamientos específicos.

Según Lutz Bacher, es posible abrir dos líneas generales de estudio perfectamente diferenciables en su objeto de estudio y su planteamiento metodológico,

The division between these two directions is so basic, that it is impossible to apply the same set of criteria to analyses of the theories which underlie them. The first [...] is titled "Long-take Theories" because they are concerned primarily with the découpage-related issue of the spatio-temporal unity of the sequence. The second part deals largely with the concepts of directors and is titled "Mise En Scène Theories" because they are primarily interested in the moving camera's expressive potential in the mise en scène⁷².

(Bacher, 1978:189-190)

Obviando, nuevamente, la confusión de la parte por el todo y la imprecisión terminológica (reducir las teorías sobre puesta en escena al movimiento del dispositivo de captación y asimilar la misma con la puesta en imágenes), el autor acierta plenamente al diferenciar, al igual que efectúa nuestra investigación, entre las concepciones teóricas y prácticas de la

⁷² Trad.cast.: "La división entre esas dos direcciones es tan fundamental, que resulta imposible aplicar el mismo conjunto de criterios para analizar las teorías que subyacen en ellas. La primera [...] es llamada «Teorías del plano-secuencia» porque están relacionadas ante todo con el découpage, con los aspectos de la unidad espacio-temporal de la secuencia. La segunda parte trata en gran medida de los conceptos de los directores y es titulada «Teorías de la Puesta en Escena» porque están ante todo interesadas en la potencial expresividad de los movimientos de cámara en la puesta en escena".

segmentación fílmica como construcción y análisis del discurso fílmico y los distintos desarrollos conceptuales de los máximos responsables de un film. Aunque puedan existir frecuentes y fundamentados contactos bidireccionales entre una y otra línea, resulta básico, desde el punto de vista de una investigación científica, separar meridianamente las dos áreas, ya que las preguntas u objetivos que suscitan cada una de ellas son diametralmente opuestas: mientras que la primera se centra en los elementos definidores y constitutivos de la unidad plano–secuencia y por lo tanto operan a nivel interno en un estudio teórico de la continuidad, la segunda se expande en el campo particular de las soluciones teórico–prácticas de la enunciación fílmica y, por lo tanto, deben responder a una serie divergente, muy precisa, de formulaciones:

*[...] the analyses of each of these concepts will attempt to answer the following questions (as applicable): What is its meaning? Is it supported by the cinematic fact (the evidence of the films/directors) to which it relates? How does it relate to directorial practice? What is its influence on directors?*⁷³

(Bacher, 1978:190)

Es decir, mientras que la teoría general de la poética del plano–secuencia trata de constituir un entramado conceptual terminológico, taxonómico y metodológico, las poéticas particulares de los enunciadore fílmicos, si bien, como hemos advertido, componen en gran medida, a la vez que justifican y complementan la primera, al vincularse, necesariamente, más con las obras textuales realizadas que con el posible material escrito u oral, propio y ajeno, derivado de las mismas, actúan a otro nivel del análisis fílmico.

Para ilustrar esta idea, resulta muy adecuada la controversia respecto al “realismo” del plano–secuencia: no se puede afirmar desde la teoría que el plano–secuencia sea en esencia una técnica o modo que imite la realidad, sino que constructivamente puede introducir ciertas soluciones o recursos

⁷³ Trad.cast.: “El análisis de cada uno de esos conceptos intentará responder a una de las siguientes preguntas (si es pertinente): ¿Cuál es su significado? ¿Es sostenida por el hecho fílmico (las pruebas de las películas / directores) al que se relaciona? ¿Cómo se relaciona con la práctica de la dirección? ¿Cuál es su influencia en los directores?”.

(lenguajes de documental o reportaje audiovisual históricamente asumidos como veristas, semiologías análogas del comportamiento humano, duraciones extensas que simulan una ausencia de intervención o manipulación, etc.) que permitan una interpretación libre o no dirigida de la estructura en continuidad o una representación invisible que pueda asimilarse a cierta idea de lo real.

No hay que olvidar que la práctica fílmica es un área de la creación humana en esencia abierta y heterogénea y que las interrelaciones entre diversos aspectos teóricos y constructivos no están, ni deben estar, constreñidos a postulados firmemente erigidos: un director puede detentar una o varias teorías, en profundidad o como añadido más o menos erudito, aplicarlas o no en la realización (industrial, tecnológica y creativa) de sus películas, puede evolucionar considerablemente en ambos planteamientos a lo largo de su obra⁷⁴ y, por último, puede privilegiar unos aspectos estéticos, ideológicos, narrativos, etc., en detrimento de otras configuraciones de los mismos recursos y soluciones de realización.

En prueba de esa heterogeneidad de planteamientos en la práctica textual puede cotejarse el corpus analítico de esta investigación. A continuación constatamos, brevemente, semejante disparidad en el terreno de las apreciaciones o consideraciones teóricas de algunos de los principales directores que han tratado elementos de la no fragmentación en su trabajo. A pesar de que puedan, y así lo comprobaremos en partes subsiguientes de esta investigación, asimilarse a determinadas corrientes o elementos constitutivos establecidos (formalismo, virtuosismo, posibilidades actorales etc.), en última instancia, no hay dos directores que entiendan igual la continuidad.

De las elaboradas visiones del cine, como espacio privilegiado de pensamiento y escritura personal a través del plano-secuencia, o, al menos, de la no fragmentación a distintos niveles, de Jean Renoir, Roberto Rossellini, Milos Jancsó, Kenji Mizoguchi, Max Ophüls, Carl T. Dreyer, Yasumiro Ozu,

⁷⁴ No creemos, como defienden otros autores, que la /s última /s teoría /s defendida por la evolución de un determinado autor sea /n la /s válida /s y que nieguen o manifiesten la inutilidad o superación de las anteriores. La Historia del Cine está llena de ejemplos que contradicen esa visión no vitalista, sino puramente mecánica, de la vida y obra de un director o montador de cine.

William Wyler, Jean – Luc Godard, Alain Resnais, Jacques Tati, Hou Hsiao Hsien, Béla Tarr, Theo Angelopoulos, Abbas Kiarostami, Alexander Sokurov, Andrei Tarkovski, Luis García Berlanga, José Luis Garci, o Michael Haneke, al empleo de la enunciación en continuidad, sobre todo, como elemento técnico–expresivo de primer orden poético (es decir, circunscrito al ámbito del “cómo” y sólo tangencialmente del “qué”) de F.W. Murnau, Orson Welles, Alfred Hitchcock, Lars von Trier, Brian de Palma, Martin Scorsese, Steven Spielberg, Michel Gondry o David Fincher, el plano–secuencia recorre prácticamente todos los ejes formales y de contenido que se encuentran en el núcleo mismo del medio fílmico.

Por último, hay que señalar que el cine, como medio de comunicación en permanente evolución, está muy lejos de dejar de ofrecer nuevas teorías respecto a los fundamentos poéticos de la construcción de sus textos. Muchas conceptualizaciones sobre la continuidad fílmica están aún por escribirse.

De este amplio abanico de posibilidades constructivas, una vez sentadas las bases teóricas de este estudio, damos debida cuenta en la parte central de la investigación. El análisis textual de la continuidad fílmica y la comprobación o refutación de las hipótesis que engloban los objetivos planteados conducirán, necesariamente, a un mayor conocimiento y apreciación de las heterogéneas inquietudes que perturban a estos destacados creadores de cine.

3.

DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN



La soga fue un milagro de sincronización. Todo el mundo, los actores, los camarógrafos, el equipo de tramoyistas, los electricistas, los supervisores del guión, se pasaron dos semanas enteras ensayando antes de que las cámaras empezaran a rodar. Incluso antes de que se construyera el escenario yo estudié cada movimiento sobre una pizarra en mi casa. Más tarde, en el estudio, el escenario [...] se marcó con círculos numerados. Estos círculos indicaban dónde y cuando tenía que realizarse cada una de las paradas de cámara. Cada uno de los movimientos de la cámara –y había hasta treinta movimientos diferentes– tenía su distancia focal predeterminada. A causa de ello el equipo de hombres que manejaba la cámara tenía que llegar a las marcas del suelo en el momento exacto y sin errores. Todo el suelo estaba dividido en pies cuadrados para que en caso de tener que repetir tomas pudiéramos volver al lugar exacto. [...] Todos los muebles que había en escena, todas las mesas, sillas, fuentes, platos y vasos, tenían que ser movidos a una señal exactamente igual que el arcón de madera. Había un momento, cuando los personajes de la obra estaban tomando una cena fría, en el que Joan Chandler, la protagonista femenina, tenía que poner su vaso de vino sobre una mesa. Pero la mesa no estaba. Joan se limitaba a poner el vaso donde tendría que haber estado la mesa, y uno de los accesoristas acucillados (fuera de cuadro, por supuesto) alzaba la mano y el vaso de Joan encontraba un lugar de reposo en ella. En otro momento un actor tenía que coger una fuente de la invisible mesa. Una vez más uno de los accesoristas entraba en acción, le pasaba una fuente al actor y la acción continuaba. Era realmente extraordinario.

Alfred Hitchcock

3.1.- Objeto formal: Análisis textual poético del plano–secuencia.

Una vez establecidas las bases conceptuales del trabajo de investigación, debe exponerse el objeto formal desde el que va a abordarse el objeto material de estudio, el plano–secuencia como paradigma de la enunciación en continuidad.

Según se ha indicado con anterioridad, los ejemplos o creaciones textuales, los fragmentos de películas susceptibles de estudio, son el fundamento mismo de la teoría y la práctica del plano–secuencia. Es decir, las manifestaciones fílmicas históricas de la continuidad (toma larga, plano–película, plano–secuencia, etc.) son el principio y el fin, lo realizado y lo realizable, de una investigación sobre una técnica o modo de enunciación audiovisual, de dirección o montaje.

Por lo tanto, siguiendo ese doble proceso de análisis y creación, el plano–secuencia como texto, como enunciación o discurso acotado que es posible observar y discriminar por parte de un investigador, es el núcleo inexorable de cualquier tentativa científica que se aproxime empíricamente al estudio de la no fragmentación en el cine. De ese modo, el objeto formal indicado, oportuno o coherente con este planteamiento fundamental, será el análisis textual, en concreto, el que puede denominarse análisis textual poético, que, como veremos, detenta la función de descomponer los elementos y factores constitutivos, estudiar en profundidad y recomponer un texto desde la perspectiva de su construcción audiovisual.

La investigación empírica, por consiguiente, se realiza desde el análisis textual poético de estructuras en continuidad, planos–secuencia y tomas largas, principalmente, pero incluyendo, por su valor intrínseco, ejemplos de planos–película, tal y como se indica en el corpus de análisis.

El proceso previo a la realización del análisis textual poético, su categorización en áreas de estudio y la interpretación de los resultados, consiste en, partiendo de las preguntas de investigación y de los objetivos

específicos que se pretenden alcanzar, formular las pertinentes hipótesis de investigación y, a continuación, exponer en profundidad la metodología a aplicar para la obtención de conclusiones pertinentes y válidas. Por un lado, habrá que fundamentar y justificar el modelo de análisis textual propuesto, explicando los principios conceptuales que lo sustentan y desarrollando las herramientas o instrumentos que van a emplearse en dicho análisis (plantilla, Marca Diferencial Básica, etc.), y, por otro, en consonancia con la importancia que otorgamos al texto como principio y fin del análisis, habrá que estipular y razonar los criterios de selección, el tamaño y la composición del corpus o muestra de estructuras en continuidad investigadas. De este modo, pretendemos ajustar la metodología a los objetivos generales y específicos planteados para este trabajo.

3.2.- Preguntas de investigación.

Al tratarse, como hemos apuntado, de una investigación introductoria sobre la enunciación en continuidad o no fragmentación, trabajo que, por lo tanto, no parte de un conjunto de axiomas, principios, teorías o análisis contrastados preexistentes, múltiples cuestiones iniciales que asaltan al analista:

- ¿Es analizable textualmente el plano–secuencia como técnica o modo de enunciación?
- ¿Es conveniente considerar al plano–secuencia una técnica o modo de dirección o, más bien, una solución discursiva de montaje audiovisual?
- ¿Resulta la Poética Audiovisual el ámbito científico óptimo para el análisis del plano–secuencia?
- ¿Cuál de los constituyentes de la Poética (Narrativa, Semántica, Retórica, Estética, Creatividad o Pragmática) propone una aproximación más acorde o afín al objeto de estudio?

- ¿Qué relación discursiva existe entre la unidad plano–secuencia y otras estructuras discursivas como la toma larga o el plano master?
- ¿Qué es lo importante en el diseño y ejecución del plano–secuencia, su proceso de gestación y realización o el texto definitivo?
- ¿Se trata de una técnica o modo exclusivamente de rodaje o es posible analizar y crear planos–secuencia en postproducción?
- ¿Existe correspondencia entre la evolución tecnológica del cine y el desarrollo de la continuidad?
- ¿Es analizable diacrónicamente la evolución histórica del plano–secuencia?
- ¿Han planteado los Modos de Representación Fílmicos fórmulas codificadas de planos–secuencia?
- ¿Cuáles son los constituyentes técnico–expresivos de la continuidad fílmica?
- ¿Es el sonido un parámetro consustancial de la unidad plano–secuencia?
- ¿Cuáles son las características fundamentales del plano–secuencia?
- ¿Existe un contenido narrativo específico de los planos–secuencia?
- ¿Cuáles son las posibilidades discursivas sincrónicas del plano–secuencia contemporáneo?
- ¿Con qué finalidad poética plantea un enunciador la realización de un plano–secuencia?
- ¿Conforma el plano–secuencia un estilema de autor?

- ¿Qué sujetos de la enunciación han empleado con mayor profusión la no fragmentación en su filmografía?
- ¿Cuál es el espacio conceptual del plano–secuencia dentro de las distintas corrientes de pensamiento fílmico?
- ¿Existe/n una/s posible/s tipología/s de planos–secuencia?
- ¿Resulta el plano–secuencia una técnica o modo de puesta en escena, de puesta en imágenes o de puesta en serie?
- ¿Qué relación de oposición existe entre el montaje interno y el montaje externo?
- ¿Qué ventajas e inconvenientes tiene el empleo de planos–secuencia en comparación con la articulación de montaje externo?
- ¿Se extrapolan los parámetros discursivos del plano–secuencia al montaje interno en general?
- ¿Existe relación de espacio y tiempo entre los planos–secuencia y la película donde se integran?
- ¿Se encuentran planos–secuencia en otras manifestaciones audiovisuales?
- ¿Son aplicables los resultados de la investigación al análisis de otras técnicas o modos de dirección o montaje audiovisual?
- ¿Se abren nuevas líneas de pensamiento creativo a partir del análisis textual de las obras fílmicas existentes?

Para dotar de coherencia interna, de organización y de jerarquía a esta heterogénea batería de preguntas de investigación, enumeramos, a

continuación, los objetivos específicos que se pretenden alcanzar en este análisis y que encauzan estas inquietudes apriorísticas.

3.3.- Objetivos específicos.

Siguiendo los objetivos generales expuestos anteriormente y las preguntas de investigación que acaban de enumerarse, a continuación se agrupan metodológicamente los objetivos específicos de este estudio según su ámbito de conceptualización y aplicación. Algunos de estos objetivos ya han sido parcialmente cubiertos o alcanzados en la parte de introducción teórica de este trabajo, pero es en la investigación analítica donde pueden contrastarse los resultados de su aplicación práctica. A su vez, siguiendo la división establecida en los objetivos generales planteados en la introducción, se distingue entre objetivos específicos de la enunciación en continuidad o no fragmentación fílmica, es decir, referidos al objeto de estudio; de metodología o análisis textual audiovisual, al plantear metas científicas relacionadas con herramientas de trabajo; y, por último, de líneas de experimentación o creatividad práctica, donde se agrupan los objetivos concretos de cara a la realización de nuevas manifestaciones fílmicas de la continuidad.

Según el objeto de estudio

- Formular una definición, nueva y rigurosa, de plano–secuencia a partir de las concepciones preexistentes y aplicarla metodológicamente a obras textuales fílmicas.
- Exponer las principales teorías y reflexiones conceptuales respecto a la técnica o modo de enunciación del plano–secuencia en particular y a la continuidad o no fragmentación fílmica en general.
- Analizar e interpretar la continuidad fílmica a través de sus textos para descubrir e interrelacionar su naturaleza, estructura, constituyentes, procesos y funciones.

- Presentar una /s taxonomía /s completa /s del objeto de estudio.
- Confrontar los parámetros discursivos del montaje interno con el montaje externo.
- Relacionar los planos–secuencia, espacial y temporalmente, con el texto fílmico al que pertenecen.

Según la metodología de análisis textual poético

- Elaborar un modelo original de análisis textual audiovisual específico del plano–secuencia.
- Aplicar las distintas perspectivas de estudio o disciplinas de la Poética Audiovisual, la Narrativa, Pragmática, Estética, Retórica, Creatividad y Semántica, al objeto de estudio.
- Crear o desarrollar herramientas propias de análisis textual audiovisual.
- Recopilar un archivo textual en formato videográfico de los ejemplos más representativos de la continuidad fílmica.

Según líneas de experimentación y creación audiovisual en continuidad

- Sentar las bases de un futuro acercamiento a poéticas particulares o estilemas autorales de enunciadore concretos.
- Proponer bases creativas o experimentales para la superación del discurso contemporáneo sincrónico de la continuidad en el cine.
- Abrir líneas específicas de investigación audiovisual en torno a las técnicas y modos de enunciación fílmica.

3.4.- Hipótesis.

3.4.1.- General.

Al introducirnos en un territorio inexplorado del discurso fílmico, como es la investigación de la técnica o modo de enunciación del plano–secuencia dentro de la continuidad fílmica, aproximación que implica desde la necesidad de redefinir el propio concepto, hasta su confrontación con el montaje externo, pasando por la exposición sistemática de sus características y funciones constitutivas, se plantean múltiples posibilidades de enunciación de hipótesis de trabajo concretas, debido a la numerosa cantidad de aspectos de heterogénea naturaleza que resulta obligado abordar, siguiendo los objetivos específicos de esta investigación que acaban de enumerarse.

Hemos creído oportuno formular una hipótesis general o principal, que, una vez corroborada o refutada, fuera lo suficientemente amplia para dar cabida a esos distintos ámbitos de estudio particulares, a la vez que no quedara desligada, por cubrir un campo metodológico demasiado extenso, de los aspectos generales y los detalles concretos que constituyen un análisis exhaustivo del plano–secuencia.

Se parte, como apuntábamos más arriba, de un interrogante primordial: ¿La técnica o modo de enunciación fílmica del plano–secuencia ha generado una poética específica a lo largo de la Historia del Cine? Es decir, se plantea la cuestión de si es posible reconocer o diferenciar un proceso y un discurso, una realización y una construcción textual propia del plano–secuencia. A saber, una naturaleza, una estructura, unos constituyentes, unas características y unas funciones determinadas de la enunciación en continuidad. Expresado en términos negativos, esta tesis doctoral pretende comprobar si dicha técnica o modo de dirección o montaje coincide, diverge de forma parcial, o se opone frontalmente, a las características fundamentales del montaje externo. Si se ha producido, por lo tanto, un discurso específico de la continuidad, de la no fragmentación, del montaje interno basado en la

puesta en escena y puesta en imágenes de un determinado contenido de un film, en oposición a una construcción secuencial segmentada por medio de la puesta en serie o articulación de distintas unidades o planos.

La hipótesis general de trabajo consiste, por lo tanto, en afirmar que:

Hipótesis General

La técnica o modo de enunciación fílmica del plano–secuencia configura una poética específica.

Se investigará a fondo, por lo tanto, el plano–secuencia en sí mismo y en relación al montaje externo, para concluir si son apreciables unas características narrativas, retóricas, estéticas, semánticas, creativas o pragmáticas distintivas de esta técnica de dirección o montaje en el discurso cinematográfico. Con esta formulación, se encauza la investigación teórica y empírica de acuerdo al objetivo principal que hemos trazado: analizar textualmente en profundidad el plano–secuencia cinematográfico como paradigma enunciativo del montaje interno.

3.4.2.- Particulares.

Las hipótesis específicas o particulares que se extraen de la formulación general quedan recogidas en los distintos objetivos que hemos establecido como metas de la investigación en el apartado anterior. Proponemos, de acuerdo a ello, tres hipótesis particulares:

Hipótesis Particular 1

Se encuentran paradigmas o modelos referenciales de planos–secuencia clasificables en una taxonomía de la continuidad fílmica.

Hipótesis Particular 2

Los procesos, constituyentes, características y funciones textuales del plano–secuencia son aplicables al montaje interno en su conjunto.

Hipótesis Particular 3

La no fragmentación del montaje interno y la articulación fragmentada de unidades del montaje externo son opciones enunciativas antagónicas u opuestas de creación fílmica.

La primera formulación específica indica que el plano–secuencia, una vez adquirido el estatuto de técnica o modo de enunciación, puede clasificarse en tipologías o taxonomías según sus características paradigmáticas como modelos recurrentes o referenciales.

Por otro lado, la segunda hipótesis particular propone extrapolar los procesos constructivos, los constituyentes, las características y las funciones del plano–secuencia al montaje interno en su conjunto. Es decir, aplicar las conclusiones sobre el paradigma enunciativo de la continuidad a estructuras generales o configuraciones técnico–expresivas concretas de puesta en escena y puesta en imágenes.

Por último, la tercera de las hipótesis específicas subraya el enfrentamiento u oposición entre la fragmentación, el montaje externo, y la no fragmentación, el montaje interno. Es decir, confronta la naturaleza, estructura, constituyentes, características y funciones de las dos opciones enunciativas fundamentales, de dirección y montaje, que históricamente se han considerado antagónicas e irreconciliables en la creación de un texto cinematográfico.

3.5.- Metodología.

En este apartado se expone la metodología de trabajo que va a emplearse en el análisis textual del plano-secuencia y la continuidad o no fragmentación fílmica. En primer lugar, se establecen los fundamentos conceptuales del análisis textual y las herramientas creadas ex-profeso este estudio. En segundo término, se presentan los criterios de selección, el tamaño y la composición del corpus o muestra de análisis, uno de los bloques fundamentales de esta investigación.

3.5.1.- Fundamentación del análisis textual poético.

Antes de abordar el análisis en profundidad de las manifestaciones empíricas de plano-secuencia que se han ido sucediendo en la Historia del Cine, se debe, necesariamente, plantear la propia configuración o método de análisis que será aplicada a la investigación. Es decir, qué se concibe, qué se entiende por análisis textual, qué aproximación concreta va a emplearse dentro de las infinitas combinaciones preexistentes y qué conclusiones se esperan adquirir o lograr al optar por una determinada metodología analítica en detrimento de otros acercamientos, igualmente factibles y bajo los mismos criterios de validez, al objeto de estudio. Para ello, habrá que empezar defendiendo una determinada idea o visión del análisis, para ir concretando hasta la elaboración y presentación de un modelo textual representado por medio de una plantilla de análisis y unas herramientas metodológicas. Suscribimos las palabras de Jacques Aumont y Michel Marie cuando apuntan,

El objetivo del análisis es, pues, que sintamos un mayor placer ante las obras a través de una mejor comprensión de las mismas. Puede tratarse igualmente de un deseo de clarificación del lenguaje cinematográfico, sin olvidar nunca un cierto presupuesto valorizador.

(Aumont / Marie, 2002:18)

Los autores introducen dos ideas capitales que son el fundamento mismo, la base inexorable, de la tarea de analizar: Primero, la búsqueda de placer en el texto cinematográfico más allá de sus aparentes y restringidos contornos como obra cerrada, por medio de un acercamiento, posterior a la recepción fílmica, conscientemente dirigido, y, segundo, sin menospreciar ese “*presupuesto valorizador*” que indican los autores, la exploración del mismo objeto con la intención de aprehender, de descubrir o delatar, hasta los más íntimos recodos de la Poética o construcción discursiva, las menos ostensibles de las formas discursivas cinematográficas que configuran esos textos fílmicos, principales culpables de producir ese placer.

El proceso de desentrañar un objeto–texto cinematográfico hasta sus últimas consecuencias con la intención de alcanzar una comprensión radical del mismo, lo que Casetti / Di chio denominan “*mejor inteligibilidad del objeto investigado*” (2003:17) pretende potenciar en el analista, y en los beneficiarios del trabajo de éste, un disfrute, un placer que, anticipado, presentado explícitamente o indicado e incluido de forma más soterrada en el texto de origen, fue causante de una determinada respuesta por parte del receptor en el momento de experimentar el visionado del film. Esa experiencia pide insistentemente que entendamos qué provocó esa reacción más o menos consciente (reacción sin entrar en particularidades: un goce estético ante un encuadre inaudito, una sensación de tristeza por culpa de una melodía, una indignada refutación ideológica, etc.) y reclama, además, ahondar en el texto, acometiendo una investigación en profundidad de la obra que nos afectó,

Allí donde retornamos es allí donde no entendemos, allí donde seguimos interesados en el texto, por él. Por donde empezar: por aquello que no entiendo, por aquello que me hace retornar. Por aquello que me interesa, en tanto que se me resiste, por aquello que me reclama: ante el texto artístico no hay otra experiencia que la nuestra.

(González Requena, 1995:16)

Partimos, como Jesús González Requena, del sujeto, de su experiencia, para sentar las bases del análisis de un texto cinematográfico. El sujeto de la fruición fílmica, que se convierte, lejos de proclamarse una instancia neutra y ajena a los embates del texto, en el analista cautivado, que se ve dirigido por su propia experiencia subjetiva.

Ahora bien, admitiendo que no es posible un acercamiento desinteresado, pretendidamente ajeno a cualquier grado de afectación por parte del texto, el mero recorrido subjetivo del goce, de la mayor obtención de placer, no explica por sí sólo la trascendental función de conocimiento empírico que debe alcanzar el análisis cinematográfico.

No compartimos, como resulta evidente, las visiones simplistas de determinados estudiosos que desechan el análisis textual por atentar contra una pretendida frescura, una magia inasible o una vitalidad inaprensible que desprenderían las películas en su imparable discurrir en la pantalla y que sólo podrían verse degradada y desmitificada, nunca potenciada, por un acercamiento analítico. De hecho, apuntamos justamente lo contrario, un análisis textual, o permite ir más allá de lo que el objeto muestra en un primer visionado o no es un análisis válido, interesante o provechoso.

Se admite, sin embargo, que en el momento mismo de iniciar un análisis se está generando otro texto con sus propias reglas constitutivas, que no son las del objeto investigado,

El análisis exige que el film esté literalmente al alcance de la mano, pero también actúa con el fin de dividirlo, de enfriarlo, de alejarlo. De convertirlo en una cosa en sí misma que se pueda recorrer en cuanto tal. En este sentido, el distanciamiento del análisis no es sólo la ratificación de una forma distinta de visión, sino también la búsqueda de una cierta distancia con respecto al objeto.

(Casetti / di Chio, 2003:20)

Distancia o brecha en la experiencia del receptor o analista que conduce a “[...] *un inevitable cambio de estatuto de lo que se tiene enfrente, que de objeto de placer y de goce pasa a ser objeto de estudio.*” (Casetti / di Chio, 2003:21). Es decir, si bien el punto de partida de cualquier análisis textual debe establecerse, sin complejos o constricciones científicas, en la experiencia perceptiva y las heterogéneas motivaciones e intenciones personales del sujeto investigador, para que las interpretaciones y conclusiones de dicho análisis secunden, refuercen, nunca mitiguen, esas divergentes inquietudes individuales, el propio proceso de análisis como recorrido consciente, sistemático, sometido a una serie definida de pautas, y el propio análisis como objeto externo, distinto, al propio texto examinado, demanda una predisposición objetiva, científica, a la hora de configurar esos modelos, métodos, o herramientas de investigación. Se requiere, por lo tanto, constituir de forma manifiesta las características intrínsecas que demanda el análisis textual como objeto formal con vida propia, autónomo, externo al texto cinematográfico⁷⁵ del que procede.

Desde este punto de vista, una distancia óptima es aquella que permite una investigación crítica, y a la vez no excluye una investigación apasionada: aquella que no está en contradicción con una «distancia amorosa».

(Casetti / di Chio, 2003:20)

Una vez asumida esa “*distancia óptima*” que apuntan los autores, debe proponerse y justificarse el método de análisis textual sobre el que fundamentar una investigación del plano–secuencia desde la Poética. La elaboración de un modelo propio, como herramienta básica de integración de todas las perspectivas analíticas que se pretenden desentrañar del objeto de estudio, se plantea como necesario por las razones que expondremos a continuación.

Este trabajo se asienta en el análisis textual sistemático de las formas de expresión que se atienen a la definición propuesta de plano–secuencia o a las

⁷⁵ Más aún cuando el análisis no se circunscribe a un texto puntual, sino a muchos objetos distintos, como sucede en esta investigación sobre la técnica o modo de enunciación del plano–secuencia.

salvedades discursivas que establecimos en torno a la misma respecto a la continuidad o no fragmentación. Es decir, constatando que,

El análisis es una herramienta del trabajo científico y consiste en examinar las distintas partes, en nuestro caso, por ejemplo, del filme o grupo de filmes, con la intención de describir sus propiedades y comprender su comportamiento.

(Schmidt Noguera, 1997:18)

Y a su vez, siguiendo con este planteamiento conceptual, *“Podemos definir intuitivamente el análisis como un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición con el fin de identificar mejor... en una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento... Por consiguiente, el análisis como recorrido, y como recorrido que tiene como objetivo la inteligibilidad.”* (Casetti / di Chio, 2003:17).

La primera tarea a cumplir, por lo tanto, reside en determinar el modelo de análisis textual que se ajuste lo más adecuadamente posible al objeto de estudio analizado, una vez que la primera de las funciones a desempeñar por el mencionado modelo, la de segmentación, queda definida categóricamente por la propia naturaleza de unidad cerrada y acotada del plano-secuencia. Como se ha expuesto con detenimiento, la elección de este objeto de estudio coincide plenamente con una unidad estructural de contenido del relato fílmico, la secuencia, cubierta por medio de una unidad de discurso denominada plano, y que este a su vez, conformando la designada como toma larga, compone, en duración y complejidad de puesta en escena y/o puesta en imágenes, una unidad formal, con lo que queda justificada la mencionada segmentación o división inherente a todo inicio de proceso analítico, previo a la estratificación o análisis vertical de componentes, características, funciones y relaciones dentro del sistema, a la interpretación y a la recomposición del objeto de estudio.

En la búsqueda de modelos preexistentes, de recorridos precedentes que hayan estudiado la dirección o el montaje o el texto cinematográfico en

general, que puedan ser utilizados o aprovechados en este análisis, se constata que *“Cada analista debe hacerse a la idea de que deberá construir más o menos su propio modelo de análisis, únicamente válido para el film o el fragmento de film que se analice, pero, al mismo tiempo, ese modelo será siempre, tangencialmente, un posible esbozo de modelo general o de teoría.”* (Aumont / Marie, 2002:23).

De este modo, pese a servir de obligados referentes y resultar imprescindibles para formular cualquier actualización, los modelos paradigmáticos o establecidos de análisis textual fílmico pueden adecuarse a unos objetos de naturaleza muy heterogénea y a unas intenciones investigadoras igualmente muy dispares. Además, cualquier acercamiento teórico que pretenda sustraerse de límites descriptivos y enuncie una determinada hipótesis que deba ser contrastada por medio del propio análisis, debe relacionar estrechamente uno y otro instrumento metodológico.

Así, el análisis textual del plano–secuencia fílmico, según se ha definido, demanda una serie de acercamientos en detrimento de otros, perfectamente válidos desde otras perspectivas, pero ajenos a los planteamientos que se pretende suscribir o rechazar, en definitiva, afrontar, desde nuestra posición de sujeto investigador. Se establece, de este modo, la necesidad de optar por un modelo ajustado al objeto y a las apriorísticas intenciones hipotéticas, un modelo edificado desde una perspectiva multidisciplinar, que abarque exhaustivamente la coyuntura poética o constructiva del plano–secuencia como discurso cinematográfico de dirección y montaje. Es decir, un modelo que de cuenta de la vertiente narrativa, estética, retórica, pragmática, creativa y semántica que subyace a las configuraciones textuales en continuidad o no fragmentadas.

Por consiguiente, en vez de ceñirse a una exclusiva perspectiva de estudio (análisis narrativo, análisis semiótico, por citar dos ejemplos), y por lo tanto, a unas herramientas características de un determinado enfoque, se aboga en esta investigación, en un intento de establecer la naturaleza, proceso, composición, características, propiedades, comportamiento y funcionamiento

del objeto de estudio, en un intento de elaborar una teoría general sobre la técnica o modo de enunciación del plano-secuencia, por permitir al propio objeto histórico de análisis ir reclamando un acercamiento específico, una perspectiva flexible y plural, según sus manifestaciones concretas, según sus ejemplos fílmicos paradigmáticos, eso sí, con variables convenientemente recogidas en un amplio modelo previo de aproximación. Es decir, que el método se vaya ajustando a las necesidades analíticas del objeto y no al revés. De otro modo se dirigirían esfuerzos a espacios o ámbitos fútiles o estériles: planos-secuencia pertenecientes al periodo mudo no resisten o permiten una lectura ideológica, mientras que otras manifestaciones discursivas en continuidad, por ejemplo las consumadas por Tarkovski, sólo encuentran su razón de ser, más allá de planteamientos narrativos o retóricos, al presentar una visión determinada del dispositivo cinematográfico y del mundo, es decir, al suscribir o sostener el entramado ideológico característico del autor.

Lejos de caer en la singularidad, o en el “*relativismo universal*” que teme Aumont, al constatar el peligro de abordar desde casi infinitas perspectivas, una pléyade también casi infinita de manifestaciones prácticas, el objeto de estudio acotado, el plano-secuencia fílmico, dispone o presenta cuáles son los campos que deben cubrirse para abarcarlo convenientemente. Rebasando la singularidad, se proyecta ungir con los análisis particulares una teoría poética sobre el plano-secuencia.

La labor primera del investigador consistirá, entonces, en validar su acercamiento, ciñéndose a un trabajo riguroso y estricto subordinado a determinados modelos específicos de estudio, no fantaseando arbitrariamente en la elección del análisis pertinente, ni en la elaboración del corpus, ni en las herramientas metodológicas para abordarlo, pero asumiendo que la interpretación es una parte sustancial e inevitable de cualquier proceso teórico que pretenda alcanzar sus propias conclusiones,

El análisis tiene bastante que ver con la interpretación: que esta última sería, si se quiere, el motor imaginativo e inventivo del análisis; y que el buen análisis sería aquel que no duda en utilizar

esta facultad interpretativa, aunque manteniéndola en un marco tan estrictamente verificable como sea posible.

(Aumont / Marie, 2002:25)

De esa manera, se decide ir acometiendo desde una perspectiva u otra el objeto de estudio, en la pretensión de ir cubriendo teóricamente los espacios de una poética de la continuidad o no fragmentación. Por un lado, se encontrará las limitaciones impuestas por las proposiciones intrínsecas del objeto de estudio que hemos comentado y el afán de validez científica, pero, por otro lado, como se viene señalando repetidamente, no se tendrá más remedio que crear, más allá de los esquemas establecidos, decisiones originales de interpretación, desde un enfoque cercano a la hermenéutica, no se tendrá más remedio que inventar, hilvanar o crear un nuevo discurso, si no se quiere restringir la investigación a parafrasear superficialmente el objeto de estudio, a base de una serie de lecturas y reflexiones personales y herramientas de trabajo nuevas y propias, eso sí, hay que insistir, siempre escudriñadas bajo la atenta mirada de determinados principios metodológicos, que impidan al investigador deformar los hechos o encauzarlos tendenciosamente hacia una dirección determinada.

El análisis, por lo tanto, mantiene una vinculación recíproca directa con la creación, a la que dota de entramado conceptual a la vez que precede en la elaboración de nuevos textos. Si el análisis, como método, induce una serie de teorías a partir de la segmentación, estratificación, enumeración o descripción, establecimiento de relaciones e interpretación de una obra determinada, así mismo, introduce las bases de realización de otras obras, sin presentar una estructura codificada normativa o reguladora de dicha actividad, sino un conjunto, convenientemente evaluado, de opciones creativas a suscribir o rechazar. Por consiguiente, hay que valorar, igualmente, las funciones didácticas del análisis como proceso fundamental, antes, durante y después de la enunciación fílmica.

3.5.1.1.- La Poética o construcción textual y sus principales constituyentes.

Su condición de actividad normativizada, su naturaleza creativa, y en cuanto tal, su condición de libre [...] Lo más productivo de la poética es la libertad de violar sus normas.

(García Jiménez, 1996:72)

El análisis fílmico puede emprenderse desde muy variadas disciplinas (semiótica, psicoanálisis, sociología, etc.). Como hemos apuntado, cualquier aproximación, por muy heterogénea que sea su procedencia, empieza por fijarse unos objetivos determinados y, de acuerdo a ellos, proponer unos instrumentos metodológicos considerados pertinentes para la obtención de datos útiles y conclusiones satisfactorias.

En el ámbito de los enfoques enunciativos y discursivos, es decir, de los estudios que acometen el análisis de la Poética o construcción textual, que proponen la investigación sobre el “cómo” están realizadas las obras, a saber, su proceso y resultado definitivo, se produce una confluencia de disciplinas que, por su propia naturaleza híbrida, su gran recorrido histórico (son materias de estudio desde la antigüedad clásica) y por el carácter igualmente heterogéneo del discurso fílmico, se complementan, pero también se confunden y solapan. Resulta imprescindible, por consiguiente, distinguir y demarcar estos enfoques específicos y establecer la relación existente entre ellos, para encarar un análisis textual poético perfectamente definido y delimitado, ya que es este el punto de vista metodológico que nos hemos propuesto adoptar para aproximarnos a la técnica o modo de enunciación del plano-secuencia. Debe recordarse, a su vez, que la hipótesis general de esta investigación se fundamenta en si existe una poética específica, una construcción textual propia del plano-secuencia.

Se entiende la Poética Audiovisual como el estudio teórico general científico-artístico de la construcción de los textos audiovisuales.

Trataremos de la Poética y de sus especies, según es cada una; y del modo de ordenar las fábulas, para que la poesía salga perfecta; y asimismo del número y calidad de sus partes, como también de las demás cosas concernientes a este arte.

(Aristóteles, 1970:25)

Por lo tanto, la disciplina integrada de la Poética Fílmica, en concreto, se encargaría de los textos cinematográficos. Es decir, la Poética del Cine es la materia general que integra a las demás perspectivas de análisis y creación de textos fílmicos: la Narrativa o Narratología, la Retórica, la Estética, la Pragmática, la Semántica, y la Creatividad fílmicas.

A este respecto, ha existido, a lo largo de la historia, un enconado debate sobre si esa función marco de estudio de la construcción textual corresponde a la Poética o si, por el contrario, habría que atribuírsela a la Retórica. Las razones aducidas para este último supuesto son, primero, entender que no existe ningún texto que no pueda ser considerado de carácter persuasivo, y segundo, que los distintos componentes del discurso (como el orden o las figuras codificadas) se han analizado frecuentemente desde el ámbito de la Retórica. De esta manera, se relega a la Poética al espacio restringido de la lírica, la composición literaria o los estilemas reconocibles en determinados autores, escuelas, movimientos o corrientes. Ninguno de los dos motivos resultan convincentes para defender una supremacía disciplinar de la Retórica, y, en cambio, en el terreno concreto del texto fílmico, caracterizado por la mezcla de múltiples sustancias expresivas, sus convergencias tecnológico-creativas y sus amplias funciones industriales, comunicativas y artísticas, la Poética, como estudio de la construcción del film en su conjunto, por su carácter integrador y flexible, resulta la disciplina adecuada y pertinente para contener a las demás.

Dentro de la Poética, la Narrativa o Narratología Fílmica se encarga del estudio teórico de las obras cinematográficas narrativas, es decir, de los textos que exponen un relato, que cuentan una historia: *“constituye una teoría (la teoría de las reglas del bien contar) dando al término teoría el significado que*

le conceden los lingüistas americanos: un modelo hipotético de descripción” (García Jiménez, 1996:72). El incuestionable hecho de que el cine hegemónico sea en esencia narrativo (ficcional o no) ha convertido a esta disciplina en la corriente mayoritaria a la hora de aproximarse metodológicamente a los textos fílmicos. Sin embargo, como hemos apuntado, la Poética de un texto es previa a su configuración como relato narrativo o no.

Entre otras importantes consideraciones conceptuales, véase Bal (1985), Chatman (1991), García Jiménez (1994,1996), Peña Timón (2001) o García García (2006), pueden distinguirse dos planos de análisis en una narración cinematográfica. El contenido narrativo (Qué), en su forma, la historia, y sustancia, el estilema autoral, compuesta la primera por el espacio, el tiempo, los personajes y las acciones, y el discurso (Cómo), en su forma, el ámbito mediático implicado (el cine, por ejemplo) y sustancia, la forma de plasmar fílmicamente ese contenido por medio del tratamiento de las sustancias expresivas (principalmente la imagen y el sonido). Es decir, se entiende el análisis narrativo (aparte de la utilización de gran parte de su entramado terminológico habitual, desde enunciación a focalización, por citar dos vocablos muy recurridos en esta investigación) como la vinculación entre un discurso y la historia a la que dota de expresión. Esta relación distingue el análisis narratológico, a su vez, del análisis retórico, más desligado de elementos de contenido concretos a los que obedecer o contradecir y más centrado en el estudio de códigos formales tipificados (figuras). Aún así, son bastantes los puntos de confluencia entre la Narrativa y la Retórica cuando el objeto analizado es un texto ficcional, como veremos en los análisis particulares de obras determinadas.

En segundo lugar, la Retórica Fílmica opera en una doble vertiente: por un lado, estudia la comunicación persuasiva de las películas; por otro, el conjunto de herramientas, códigos y convenciones históricas de composición textual, como las denominadas figuras (de adición, sustracción, sustitución e intercambio o permutación), las estructuras comunicativas de persuasión del espectador (*Ethos*, *Logos* y *Pathos*) o la organización del proceso creativo retórico (*inventio*, *dispositio*, *elocutio* y *pronuntiatio* o *actio*). Resumiendo estas

dos funciones básicas de la Retórica, para Beristáin, se trata del *“Arte de elaborar discursos gramaticalmente correctos, elegantes, y, sobre todo, persuasivos”* (2004:426). En este sentido se formulan las definiciones de Albaladejo o Mortara Garavelli recogidas en Rajas (2005).

Los estudios de Retórica de la Imagen, especialmente los cinematográficos, se encuentran todavía en un estado de desarrollo muy embrionario y muy vinculados, aún, al texto literario. Destaquemos a nivel general, no específicamente fílmico, las incalculables aportaciones a la materia de Aristóteles (2002), Mortara Garavelli (2000) o Beristáin (2004). Tanto la terminología retórica como las estructuras de creación y ordenación del relato se encuentran todavía muy vinculadas al medio oral y escrito, por lo que su aplicación al texto fílmico adolece de cierta vaguedad y falta de precisión. Sin embargo, como demuestra el creciente interés por parte de la teoría fílmica por la Retórica, un estudio poético no puede desechar los fundamentos que añade esta perspectiva disciplinar en su doble vertiente.

En tercer lugar, la Pragmática Fílmica analiza la relación con los receptores de la comunicación cinematográfica y las circunstancias o contextos del consumo de películas. Bermejo Berros cita la definición de Escandell (1993:16) de pragmática como los *“Principios que regulan el uso del lenguaje en la comunicación, es decir, las condiciones que determinan el empleo de enunciados concretos emitidos por hablantes concretos en situaciones comunicativas concretas y su interpretación por parte de los destinatarios”*. (García García 2006:179-180).

Al igual que la Retórica, sitúa, por lo tanto, al usuario del proceso comunicativo, en este caso el espectador, como centro de su materia de estudio, si bien la diferencia entre una y otra disciplina redundará en que mientras la Pragmática aborda el proceso desde el acto de la emisión y la recepción, la Retórica lo hace desde el texto, desentrañando su carácter persuasivo y las intenciones de cara a influir en el usuario manifestadas por el emisor por medio de un discurso. Por lo tanto, es aquí donde deben incluirse los procesos ideológicos que toda película encierra, al ser enunciadas por un

emisor que defiende una determinada visión del cine y de la vida y que desea transmitirla al espectador. Por las características textuales empíricas de esta investigación, según hemos advertido más arriba, la Pragmática del plano–secuencia es el área que menos vamos a tratar en el análisis principal, dejando el estudio del proceso de gestación y de consumo contextual por el receptor para futuros trabajos.

La Estética Fílmica es la perspectiva de estudio a la que se encomienda la vertiente estrictamente artística o sintáctica del cine, entendida ésta bajo el análisis formal puro desligado de connotaciones ajenas a los propios conformantes tecnológico–expresivos del texto fílmico. Según el Diccionario de la R.A.E (22ª Edición, 2001) se trata de la “*Ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte*”.

La belleza ha sido el vocablo que más se ha utilizado para valorar una obra estéticamente. Este término anclado en preceptos filosóficos está ligado a los principios de deleite, simetría y orden, a la sensualidad, visual y acústica, al reconocimiento digno y meritorio, al sentimiento de admiración y a la apreciación de lo valioso, pero su utilización está teñida de connotaciones personales frente a la idea de que se imponga como un criterio establecido. El que un objeto sea bello depende del gusto del receptor, de que sea aceptado o no por determinada comunidad y de que la percepción que denota sea agradable.

(Gómez Alonso, 2001:24)

La Estética, por lo tanto, incidirá en los aspectos discursivos correspondientes a la plasmación visual y auditiva de las películas (la escenografía, la fotografía, el sonido, etc.) y a sus posibles articulaciones, para su comprensión y exposición didáctica, en la Historia Artística del Cine (escuelas, movimientos, períodos, etc.), siempre asumiendo las connotaciones socioculturales y psicológicamente subjetivas que la propia experiencia estética presupone: “*La experiencia estética surge de la propia contemplación de las imágenes. Puede ser entendida como un proceso individual cognitivo, como un*

apreciamiento sensitivo hacia un determinado objeto visual, o como un proceso cognoscitivo relativo a un cierto conocimiento que obliga, en cierto modo, a incitar una captación visual pormenorizada” (Gómez Alonso, 2001:15) pero siempre en un contexto de recepción histórico (colectivo) y personal (individual).

Tradicionalmente, en sentido peyorativo, se ha asociado la presencia de elementos retóricos (como *ornatus*) con el campo estético, por considerar su aparición en el texto como algo superfluo⁷⁶ que pretende exclusivamente la búsqueda de la belleza por la belleza en detrimento de la función. Ni la Retórica, como veremos, ni la Estética, son ramas prescindibles, y las tareas adjudicadas a esta última, lejos de circunscribirse a reducidos ámbitos expresivos, son la base ineludible sobre la que erigir un análisis de los heterogéneos códigos (no gramaticales o reglados prescriptivamente en sentido estricto) que conforman el discurso poético fílmico.

La Creatividad Fílmica, por otro lado, es la disciplina que estudia la capacidad intelectual del sujeto enunciador para producir respuestas originales o innovadoras (en sentido heurístico) o encontrar soluciones a cualquier proceso de construcción textual cinematográfica. Miguel Baños recopila varias definiciones (2001:35-36) de Creatividad, como la de Abric, *“el proceso a través del cual un individuo o un grupo elaboran un producto nuevo y original, adaptados a las condiciones y finalidades de la situación”* (Muñoz, 1994:14) o como señala Francisco García García *“Creatividad es la capacidad de asociar, combinar y/o reestructurar elementos reales o imaginarios, en un nuevo orden significativo dentro de un contexto cultural determinado, y/o elaborar ideas o productos originales útiles e innovadores para la sociedad o el individuo”* o para el propio Baños es *“El proceso de formación de nuevas ideas o hipótesis, verificación de las mismas y comunicación de los resultados”*. Por último, de cara a esta investigación interesa señalar que para Koestler la creatividad es, *“por encima de todo, disociación, es decir, entrelazar dos matices de razonamiento que previamente no estaban relacionados y, cuanto más inusual,*

⁷⁶ Nótese al respecto como en el lenguaje popular lo retórico ha devenido sinónimo de sobrante, rebuscado, artificial, oblicuo, redundante o farragoso.

más creativa es”. Esta idea de entrelazar o relacionar elementos aparentemente dispares tiene mucho que ver, como se ha señalado anteriormente, con la propia naturaleza del plano–secuencia.

Por consiguiente, la Creatividad Fílmica es el ámbito de la asociación, de la invención, de la modificación o transformación de lo existente en el proceso enunciativo cinematográfico en algo nuevo y adaptado o útil. Por lo tanto, respecto a esta investigación, la creatividad opera en un doble nivel: En primer lugar al analizar la capacidad innovadora o inventiva de los autores y su proceso teórico-práctico de materialización de enunciados de la continuidad fílmica a partir de la solución de problemas y, en segundo término, al ser parte consustancial de este trabajo, como diseño y realización de un estudio original y experimental y como proposición de líneas futuras de creación poética a partir del análisis sincrónico de las posibilidades del plano–secuencia contemporáneo. Es decir, la apertura de nuevas vías de invención de la continuidad o no fragmentación fílmica.

Para finalizar, no puede obviarse, camuflada en las anteriores disciplinas, la Semántica Fílmica, como estudio del significado de los textos cinematográficos: *“La semántica se define comúnmente como la ciencia que estudia el significado lingüístico [...] El vocablo semántico procede del griego semaino (significar). La semántica, estudiada desde una perspectiva lingüística, analiza los elementos o rasgos del significado de las unidades de comunicación en dos niveles: paradigmático y sintagmático.”* (Galán Fajardo en García García 2006:131).

Como se ha visto en el bloque de teorías generales de la continuidad, desde Bazin a Tarkovski, el sentido profundo, a nivel ideológico, filosófico, teológico e incluso político (en autores como Jean-Luc Godard) de las manifestaciones prácticas de planos–secuencia o tomas largas, resulta un ámbito consustancial a la propia técnica o modo de enunciación. Su vinculación a corrientes hegemónicas del pensamiento fílmico, así como a ideas, reflexiones, abstracciones o visiones personales de autores determinados, la convierten en una perspectiva de necesaria inclusión en esta investigación

empírica. El significado conceptual último de las decisiones enunciativas y de los discursos textuales del plano–secuencia conforma un aspecto analítico fundamental en esta investigación, al que se subordina gran parte de la interpretación y resultados metodológicos de la misma. Se asume, sin embargo, lo difícil que resulta este proceso según se aleja el estudio de los límites materiales del texto en busca de una lectura semántica:

¿Dónde está, pues, el sentido? Una inocente pregunta que desata un puñado de respuestas, tantas como modos de pensar el objeto signifiante, o más inocuo será decir tantas como posturas a propósito del fenómeno de la significación puesto que el propio acto de enunciar el binomio objeto-discurso implica violar la neutralidad y tomar partido, alinearse con una de las facciones enfrentadas en la controversia del sentido cinematográfico [...].

(Zumalde Arregi, 2006:166)

En definitiva, se constata que cada área de estudio detenta una serie de funciones específicas históricamente atribuidas, que, si bien coinciden en determinados aspectos, y, sobre todo, convergen en determinadas fases del proceso creativo y analítico (por ejemplo la Estética, al encargarse de la faceta tecnológico–expresiva y la Narrativa, antes de integrar esos elementos en un relato) pueden distinguirse y delimitarse a la hora de facilitar la investigación y la exposición didáctica de un análisis fílmico del plano–secuencia. La Poética, por consiguiente, engloba como disciplina general de la construcción textual⁷⁷ a la Estética, la Narrativa, la Pragmática, la Retórica, la Creatividad y la Semántica, las cuales, por un lado, comparten áreas comunes (lo que ha generado la extendida práctica de que desde una sola de estas disciplinas suelen estudiarse elementos pertenecientes a las restantes, como sucede frecuentemente con la faceta narrativa) pero, por otro, detentan funciones autónomas claramente definidas que las distinguen del resto y que impiden la

⁷⁷ No consideramos la existencia de una gramática, una sintaxis o un lenguaje propiamente fílmico. Los heterogéneos códigos que emplea el cine y la mayor diversidad aún a la hora de relacionarse unos con otros, impiden la normativización de una serie de estructuras que pudieran definirse como gramática o lenguaje del film. Por ello, los campos mencionados se integran, según proceda, en las seis disciplinas apuntadas.

viabilidad de ese planteamiento unidireccional o reduccionista. El método analítico representado en un modelo o plantilla y unas herramientas determinadas tendrá en cuenta estos aspectos pluridisciplinarios a la hora de encarar la descomposición, estudio de las propiedades, componentes, características y funciones de la enunciación fílmica en continuidad.

Debe apuntarse que este enfoque poético no desestima aportaciones de otras disciplinas metodológicas del cine, como la Economía (con sus análisis de los modos industriales de producción, por ejemplo), la Historiografía (con sus innumerables contribuciones sobre los procesos, ámbitos creativos o contextos enunciativos del séptimo arte) o la Crítica (con su importante carga valorativa y su sentido de testimonio en el tiempo) sino que las integra como inestimables fuentes de información, opinión y análisis dentro de sus amplios márgenes formales como ciencia y arte de la construcción textual.

Por último, una vez más, hay que remarcar la doble naturaleza antitética de la Poética, como ley/desobediencia de la realización de textos:

[...] la poética da razón de una triple propiedad natural del acto narrativo: su condición de actividad normativizada, su naturaleza creativa y, en cuanto tal, su condición de libre. La poética como disciplina reguladora de la actividad narrativa compagina norma y libertad porque, lejos de todo afán constrictivo, al tiempo que describe el precepto de modo indicativo, invita a su transgresión.

(García Jiménez, 1996:72)

Este planteamiento conlleva, irremediabilmente, a destacar la importancia de las películas en su singularidad como obras únicas, no asimilables a una teoría cerrada de la construcción textual: “*Aunque es cierto que toda película que valga la pena va a ser singular, y que las condiciones en que se hacen las películas varían tanto que resulta engañoso hablar de lo que es normal*” (Murch, 2003:13), ya que es muy tentador caer en la trampa de intentar esbozar o asumir una “gramática” normativizada, atestada de leyes, reglas, normas, preceptos o directrices que, a pesar de ser contradichas por las

múltiples realidades individuales de los textos concretos, intenten imponer una determinada forma o manera de enunciar. Veamos un ejemplo de lo que se tratará de evitar en el desarrollo de esta investigación:

El plano secuencia es quizás el más difícil de realizar. Como el plano complejo, debería comenzar y terminar estáticamente. También como el plano complejo, si el plano se congela en un momento determinado, lo ideal es que parezca un plano sencillo. [...] Es importante que la técnica de realización del plano no interfiera con el impacto del resultado visual. En otras palabras, el buen plano secuencia es aquel que no se nota. Por consiguiente, el buen plano secuencia es completo en sí mismo, y no necesita montaje.

(Thompson, 2001:21)

Nótese como el autor apela al juicio de valor “bueno/ideal” para introducir normas que no necesariamente tienen porqué suscribirse para realizar un plano–secuencia o una estructura en continuidad. Tras aplicar varios criterios ideológicos, varias visiones estandarizadas desde una supuesta “gramática” del montaje (que acabe y empiece siendo un plano correctamente compuesto o sencillo, que no se note o resulte transparente) acaba afirmando que el “buen” plano secuencia es el que resulta completo en sí mismo y no reclama la concurrencia de montaje externo alguno. Ya se ha visto que el plano–secuencia es la ausencia, por definición, de este tipo de articulación, pero el autor, al intentar establecer unas determinadas reglas convencionales, cae en el error de definir también lo “malo” y en emparentar la enunciación en continuidad incorrecta con el plano master.

3.5.1.2.- Marca Diferencial Básica.

Una vez establecido el concepto de análisis textual que se maneja en esta investigación, y de acuerdo a la perspectiva multidisciplinar de estudio que conforma la Poética Fílmica, se plantea la necesidad de desarrollar unas

herramientas metodológicas que permitan operar solventemente con tan amplio espectro de materias analíticas.

Uno de los aspectos más atractivos a priori del análisis poético o de construcción textual del plano-secuencia, lo que motiva un estudio profundo de esta técnica o modo de enunciación cinematográfica, resulta de la confrontación entre la propia definición general y las características predominantes de esas unidades en los Modos de Representación Históricos, por un lado, y las divergentes, inabarcables, manifestaciones concretas que se resuelven en la praxis cinematográfica, por otro.

Es decir, una vez formulada una definición de plano-secuencia como segmento fílmico que ha propiciado el desarrollo de una técnica o modo de dirección y montaje, la continuidad o no fragmentación destaca, sobre todo, por la radical heterogeneidad de manifestaciones divergentes o dispares que exhibe en su presentación material en los textos fílmicos. Disparidad como objeto puntual, en cuanto a duración o presencia en el orden secuencial de las obras, como constataremos al tratar su relación con el film contenedor. Disparidad narrativa, en cuanto ostentadora de los más disímiles contenidos y los más diversos tratamientos formales que reclaman esos espacios, tiempos, acciones y personajes, y viceversa. Disparidad semántica, en cuanto exposición de ideas antitéticas, paradójicas o decididamente opuestas. Disparidad en las intencionalidades retóricas y pragmáticas. Disparidad estética, en las múltiples formas tecnológicas y expresivas que puede adoptar. Disparidad, en definitiva, como las concreciones únicas e irrepetibles que resultan las secuencias o estructuras codificadas de contenido de una película determinada. Debido a esa extraordinaria pluralidad, el enfoque analítico no puede restringirse a un ámbito poético determinado. Abordar el plano-secuencia desde la Narratología, exclusivamente, o desde la Estética, sería dejar fuera demasiados comportamientos esenciales del objeto de estudio.

Se plantea, por lo tanto, la cuestión de cómo intervenir fructíferamente en el análisis textual individual de planos-secuencia a partir de los constituyentes poéticos. Y es en este punto de la investigación donde surge la

necesidad de emplear un instrumento metodológico que permita transitar convenientemente por dicho modelo de análisis textual, con la pretensión de recabar el mayor número de aspectos relevantes que permitan entender y abarcar la teoría y práctica del plano–secuencia en su conjunto.

Nuestra intención, por lo tanto, es proponer una herramienta, que, superando la divergencia de códigos, sustancias expresivas, y demás elementos configuradores de los planos–secuencia, e, integrando las distintas disciplinas poéticas, consientan y alienten un análisis de las muestras concretas pero también unas conclusiones generales por encima de la casuística infinita.

Propone Fernando Huertas, respecto a la imagen fílmica,

Considero “unidades diferenciales básicas” a los rasgos o aspectos informativos, significativos y emocionales que van a configurar el mensaje audiovisual y su significado. Estas no son más que una cantidad mínima de “materia” que por sus características formales o por su contenido se diferencia del resto.

(Huertas, 1985:157)

Esos rasgos diferenciales, obviamente, no se presentan desligados de los demás aspectos que forman una imagen concreta, sino que,

Su acción incide directamente sobre las demás unidades y sus relaciones, y sobre la totalidad en que se inscribe, por lo que cualquier sustitución o cambio de una de estas unidades afecta al sentido total de la imagen.

(Huertas, 1985:157-158)

Pero son esas unidades las que dotan a la imagen de un valor específico como manifestación puntual: como ejemplos de unidades diferenciales básicas, apunta el autor un movimiento, un gesto, un diálogo, un tipo de encuadre, etc. Es decir, todos aquellos trazos que adquieren predominancia discursiva de

algún tipo, dentro siempre de la unidad formal determinada en la que se expresan. En otro contexto distinto, en otro plano, esas mismas pinceladas pueden no tener pertinencia o relevancia alguna dentro del entramado audiovisual. Las unidades diferenciales básicas deben su importancia, por lo tanto, no a su sustancia o tratamiento, sino a la relación inmediata que detentan con su actualización definida y puntual en la imagen.

Dentro de la unidad estructural plano–secuencia, constatamos que es aplicable y extremadamente útil el concepto de unidad diferencial básica para acometer el análisis práctico o empírico, y, previamente, para incluir ejemplos en el corpus o muestra. Preferimos adoptar la denominación Marca Diferencial Básica, por un lado, debido al más preciso concepto de Marca, como rasgo destacado, y para no hacer excesivo acopio del recurrido término unidad, que hemos recabado para puntualizar los distintos segmentos que presenta un film, y del que puede extraerse cierta ambigüedad por su carácter semántico flexible y abierto. Pero su significado permanece prácticamente intacto.

Marca Diferencial Básica es el componente discursivo fundamental de una determinada unidad que configura su carácter técnico–expresivo distintivo. Es decir, es el rasgo narrativo, estético, retórico, pragmático, creativo o semántico que destaca en una unidad dada, y que, por lo tanto, detenta el contenido (informativo, emocional, etc.) principal y la configuración en imágenes y sonidos correspondiente.

Imaginemos, teóricamente, una secuencia construida en continuidad, no fragmentada por la intermediación del montaje externo, que ha superado los requisitos para ser considerada, según la definición propuesta, una construcción textual tipo plano–secuencia.

Se constata que al desmenuzar dicha secuencia en toda su complejidad formal (todos los códigos, las perspectivas de análisis y los tratamientos de puesta en escena y puesta en imágenes) se convierte en una tarea, más que ardua, escasamente proclive a ofrecer conclusiones interesantes. En lugar de un acercamiento indiscriminado, que describa pormenorizadamente hasta el

último de los elementos que componen ese plano–secuencia concreto (que como puede apreciarse en el corpus, puede tener una duración bastante extensa) se propone una mirada sistemática, pero, además, selectiva, que, partiendo de la detenida lectura del texto, sepa establecer esas Marcas Diferenciales Básicas que se realzan por encima del resto de elementos irrelevantes de una estructura determinada. Es decir, partiendo de un detallado esquema que abarque la totalidad de los parámetros analizables como MDB de los textos, se deja que el propio plano–secuencia, toma larga o plano–película indique cuales de esos parámetros, diferenciales, preeminentes, contribuyen a configurar su construcción específica. El siguiente paso consistirá en indagar sobre la posibilidad de que esas marcas no queden constreñidas al ejemplo definido, que se empleen como soluciones tendentes a aparecer dentro de otros planos–secuencia y puedan ser aplicadas a un grupo mayor de unidades discursivas, tanto existentes, como futuribles. Es decir, si es posible hablar de una poética inducida, una/s taxonomía/s o una opción teórico–práctica de montaje interno.

Propongamos un ejemplo para clarificar este planteamiento. En *Alien Resurrección* (Alien Resurrection, Jean-Pierre Jeunet, 1997-2003) [369], el único plano–secuencia del film se configura con el empleo de cámara virtual por ordenador y composición digital, logrando un recorrido imposible y bellissimo, desde un insignificante insecto a lo más vasto de la galaxia, en un movimiento continuo y uniforme. Esta Marca Diferencial Básica, en este caso tanto de contenido (unión narrativa de espacios imposibles continuos) como de discurso (composición digital), que lo distingue de otros planos–secuencia, permite su inclusión en el corpus y un análisis textual centrado en estos factores preeminentes, a la vez que, en un tratamiento posterior, se podrá observar si ciertas configuraciones similares, a nivel más abstracto, son asimilables en otros ejemplos, aparentemente, muy dispares entre sí.

Hay que anotar varias puntualizaciones. Primero, la dificultad de separar tajantemente lo pertinente, la Marca Diferencial Básica, de lo irrelevante. Resulta complicado disociar categóricamente el discurso que vertebra esa MDB del que no, debido a la multiplicidad de intencionalidades comunicativas y

expresivas que concurren en la continuidad o no fragmentación, porque, si los distintos elementos de una construcción en continuidad se fusionan correctamente, no son distinguibles los rasgos destacados, ya que dichos elementos funcionan íntimamente integrados en un conjunto difícilmente segmentable.

Ahora bien, si esto sucede en estructuras significantes más amplias (a nivel no secuencial, sino del texto completo, del film como totalidad), en la unidad plano-secuencia, tendente por su propia configuración a articularse en una serie de ejes definidos (movimiento / fijo, profundidad / frontalidad) dentro de los márgenes de la propia secuencia, sí podemos advertir y separar, con mayor rigor, las Marcas Diferenciales Básicas, acordando, previamente, el umbral mínimo para que alcancen a ser relevantes. Umbral que puede ser, por ejemplo, su duración (planos-secuencia que destacan por su largo metraje o, por el contrario, por ofrecer muchos aspectos interesantes en unos pocos segundos), su virtuosismo o dificultad de proyección y realización, o sencillamente, por su originalidad o superación de los esquemas empleados hasta la fecha.

En segundo lugar, en relación a lo anterior, hay que considerar que las Marcas Diferenciales Básicas rara vez concurren aisladas en un objeto textual determinado. En el plano-secuencia o en la toma larga, son muchas y heterogéneas las MDB que pueden completar su minutaje, y, por lo tanto, relacionarse entre sí.

Por último, las Marcas Diferenciales Básicas no pertenecen o se circunscriben a una disciplina determinada de la Poética Fílmica. Las seis perspectivas de estudio poseen sus propias MDB, que si bien pueden organizar o jerarquizar un texto determinado (si, por ejemplo, en un plano-secuencia determinado las tres MDB son de carácter narratológico), suelen integrarse de forma plural, enriqueciendo las aportaciones distintivas del ejemplo concreto.

Por lo tanto, la Marca Diferencial Básica se presenta en esta investigación como un instrumento metodológico que permite analizar

poéticamente, desde sus seis constituyentes principales, seleccionando los rasgos discursivos preeminentes y obviando los irrelevantes de un texto determinado, la enunciación en continuidad o no fragmentación. Es decir, se convierte en la herramienta material de la idea general de análisis textual que se defiende en esta investigación.

3.5.1.3.- Análisis textual poético de Marcas Diferenciales Básicas del plano–secuencia.

Aunque en el bloque de análisis se estructuran convenientemente los ámbitos instrumentales de las Marcas Diferenciales Básicas, resulta preciso, previamente, integrar en un sistema dichas herramientas metodológicas en el análisis textual poético de la enunciación en continuidad que se ha propuesto para esta investigación. Por consiguiente, se enumeran a continuación una serie de Marcas Diferenciales Básicas atendiendo, en primer lugar, a su configuración poética determinada en una de las seis áreas de estudio, y, en segundo término, a su división operativa, según se estableció con anterioridad, como enunciación compuesta, principalmente, por las áreas de dirección y montaje, en puesta en escena, puesta en imágenes y puesta en serie⁷⁸.

Al constituir unos esquemas generales, el sistema de Marcas Diferenciales Básicas puede aplicarse a los objetos materiales de estudio sin caer en la singularidad o la arbitrariedad. No obstante, por la propia naturaleza abierta y plural de la Poética Audiovisual, no se descarta la inclusión de futuras Marcas Diferenciales originales ni de nuevas posibles catalogaciones operativas de sistemas que las configuren u organicen.

⁷⁸ Estas áreas de construcción textual suelen incluirse específicamente en el área de Estética Audiovisual. Sin embargo, se prefiere incluir en este apartado las Marcas Diferenciales Básicas referentes a aspectos estéticos técnico–expresivos generales (corrientes, movimientos, escuelas, géneros, etc.) y desligar metodológicamente la puesta en escena, en imágenes y en serie para su estudio pormenorizado.

A) Área de Enunciación Audiovisual.**A1) Marcas Diferenciales Básicas de Puesta en Escena (MDBpe).**

La **puesta en escena** es la selección, organización y transformación de los elementos del universo ficcional que constituyen la representación fílmica. Se dividen en Marcas Espaciales, Marcas de Personajes y Otras Marcas Complementarias.

Marcas Espaciales.

- Constituyentes principales:
 - **Escenografía:** Intervenciones generales que construyen el espacio de la representación (Grados de modificación de lo real: Selección, transformación o invención).
 - **Decorado:** Aquellos elementos que contiene y completa el espacio de la representación (Objetos del espacio).
 - **Atrezzo:** Aquellos elementos pertenecientes al sujeto de la acción que forman parte del espacio (Objetos de la acción).

Ejes analíticos

Categorías o marcos organizativos
Conformantes materiales del universo de la ficción o diégesis
Funciones descriptivas
Funciones narrativas, estéticas y retóricas
Significación o interpretación semántica: simbólico, referencial, conceptual, comunicativo, etc.
Continuidad / Fragmentación / Recomposición
Calificación por oposición: natural / artificial, interior / exterior, etc.
Proxémica (distancias espaciales como comunicación)

Marcas de Personajes.

- Sistemas de marcas fundamentales:
 - **Presencia psicofísica:** Fotogenia, adecuación al papel, atributos físicos y vestuario de los actores sin relación de unos con otros.
 - **Interpretación:** Enfoque y desarrollo conceptual del papel ficcional y factores técnico–expresivos (Distanciamiento / veracidad, fragmentación / continuidad). Diálogo y Comunicación No Verbal. Igualmente, sin contemplar la relación interpretativa con otros actores.
 - **Coreografía dramática:** Relación con el resto de actores y con la cámara.

Ejes analíticos

Relación Personaje / Persona / Actor
Criterios funcionalistas, estructuralistas, semióticos o cualitativo-psicológicos
Ejes teóricos sobre el actor (relevancia técnica / naturalidad / improvisación / construcción exhaustiva / formalismo)
Motor del relato / Causa-Efecto de la acción narrativa
Diálogo (voz, dicción, recitado, expresión, pausa, silencio)
Presencia psico-física
Comunicación No Verbal (gestos, acciones, distancias)
Coreografía dramática

Otras Marcas Complementarias.

Heterogeneidad de códigos o rasgos muy vinculados al resto de elementos de la puesta en escena y a la puesta en imágenes. Son decisiones técnico–expresivas que afectan constructivamente al resto de componentes. Se encuentran a medio camino entre un área enunciativa y la otra.

- **Cromatismo:** La elección de tono, brillo y saturación de los colores de la escena (contrastes, paleta, etc.).
- **Iluminación:** Natural (puesta en escena) / Artificial – luminarias (puesta en imágenes). Tratamiento lumínico del espacio (creación de atmósferas y estados de ánimo, subrayados, centros de atención y ocultaciones).
- **Profundidad u Horizontalidad:** Construcción sobre los ejes horizontal / vertical (X, Y) o sobre la simulación de 3D (Z).
- **Efectos de rodaje:** Elementos que completan el espacio de la representación o la interpretación actoral y sus acciones (lluvia, explosiones, etc.).

A2) Marcas Diferenciales Básicas de Puesta en Imágenes (MDBpi).

La **puesta en imágenes** es la captación, intervención técnico–expresiva y registro de la puesta en escena por medio de un dispositivo. Cómo se crea la imagen definitiva. Se compone de sistemas de marcas tecnológicas, informativas y dramáticas interrelacionadas entre sí: Formato, encuadre y composición. El componente audio, con las salvedades que hemos establecido anteriormente respecto a su análisis en esta investigación, también se incluye en este apartado, como captación y registro del sonido directo.

- **Formatos estandarizados:** El perímetro del encuadre (Académico, 1:33-4:3 / Panorámico, 1:85 / Cinemascope, 2:35-2:55, etc.).
- **Encuadre:** Materialización espacial del plano, los límites físicos de la representación: Campo (lo mostrado) / Fuera de campo (lo no mostrado). El encuadre fílmico debe considerar la puesta en serie (la existencia de una articulación de encuadres) y el propio

movimiento interno y externo del plano. Esto diferencia sus atributos y funciones creativas respecto a otras artes.

- **Composición:** Organización de los elementos de la puesta en escena en relación a los márgenes del encuadre. Centros de atención y jerarquía visual para la funcionalidad lectora o la estética del plano.

A partir de los fundamentos de la cámara como medio de captación y registro de la representación fílmica, las principales intervenciones del dispositivo se circunscriben a:

Ejes analíticos de puesta en imágenes

Soporte de registro determinado o perímetro del encuadre (formato)
Selección de objeto a registrar (emplazamiento)
Tamaño de encuadre (escala de planos)
Óptica (gran angular, teleobjetivo, normal)
Angulación respecto al objeto (normal, picado, contrapicado, cenital)
Composición (peso visual, volumen y líneas de lectura o atención)
Fijo / Movimiento (desplazamiento / modificación dinámica encuadre)
Tipología de movimientos (panorámica, travelling, t. óptico o zoom)
Constituyentes tecnológicos de la maquinaria de captación y registro
Duración de la capa, toma o plano
Sonido directo (diálogo, música diegética, ambiente o ruidos)

A3) Marcas Diferenciales Básicas de Puesta en Serie (MDBps).

La **puesta en serie** es la fragmentación o montaje externo, la articulación de unidades planos. En esta investigación conviene incluir esta área enunciativa por dos razones: por un lado, puede formar parte de las construcciones en continuidad (de composición digital, por ejemplo) y, por otro, como se ha señalado, se contrastará la fragmentación con la no fragmentación.

Ejes analíticos de la puesta en serie

Construcción vertical: composición de capas (tomas / planos)
Construcción integrada: Puesta en escena / Puesta en imágenes (monitores, pantallas, cámaras / cine dentro del cine)
Teorías del montaje (analítico / aintético)
Formas codificadas (paralelo, alterno, convergente)
Transiciones (corte, fundidos, encadenado, cortinilla)
Formulaciones espacio-temporales (ejes, "leyes", elipsis, contracampo)
Constituyentes tecnológicos (composición analógica o digital)
Mezcla banda sonora (música, diálogos, ruido o ambiente y silencio)

B) Área de Análisis Textual Poético.

Al haber introducido anteriormente los rasgos principales de cada disciplina, a continuación, sólo se expone el conjunto de Marcas Diferenciales Básicas específicas de cada una.

B1) Marcas Diferenciales Básicas Narrativas (MDBn).**Ejes analíticos**

Contenido: Forma y sustancia (historia y estilema de autor)
Discurso: Forma y sustancia (sistema semiótico y tratamiento de sustancias expresivas)
Unidades de contenido ficcional (escena, secuencia, película, etc.)
Unidades de historia (idea, trama, argumento, temática, género, etc.)
Componentes de la Historia (espacio, tiempo, acción y personaje)
Matrices ficcionales: Estructuras históricas de contenido codificado
Instancias enunciativas (autor concreto, autor abstracto, autor implícito o virtual, autor ideal, narrador, focalizador, actor, actor/es receptor/es, focalizatorio, narratorio, lector ideal, lector implícito, lector abstracto, lector concreto)
Focalización (cero, interna o externa), ocularización y auricularización

B2) Marcas Diferenciales Básicas Estéticas (MDBe).**Ejes analíticos**

Configurantes y parámetros técnico–expresivos visuales y auditivos
Conceptos estéticos (belleza, cognición, percepción, sensación, etc.)
Modos de Representación (Primitivo, Institucional, Moderno/s, Posmoderno/s)
Isotopías: marcas reconocibles
Rupturas de normas o convenciones
Estilos, escuelas, movimientos, géneros, corrientes
Estilemas de autor
Relación interartística (pintura, literatura, teatro, etc.) e intermediática (televisión, videojuegos, narraciones gráficas, etc.)

B3) Marcas Diferenciales Básicas Retóricas (MDBr).**Ejes analíticos**

Intencionalidad persuasiva
Proceso de construcción (inventio, dispositio, elocutio, memoria y pronunciatio)
Influencia del enunciador en el receptor (logos, ethos y pathos)
Repertorio de figuras (ornatus): Adición, Sustracción, Sustitución e Intercambio o Permutación

B4) Marcas Diferenciales Básicas Creativas (MDBc).**Ejes analíticos**

Creatividad en autores o corrientes discursivas determinadas
Etapas del proceso creativo (preparación, incubación, iluminación, verificación y difusión/comunicación)
Factores (fluidez, flexibilidad, originalidad, elaboración, sensibilidad problemática, penetración, redefinición, análisis, síntesis, evaluación, organización coherente, motivación, memoria, comunicación y adecuación)

Métodos (asociativos, combinatorios, analógicos, oníricos / psicoanalíticos, posibilistas, multilógicos, diagramación, predictivos)

B5) Marcas Diferenciales Básicas Semánticas (MDBs).**Ejes analíticos**

Significación y sentido profundo
Simbología
Ideología fílmica y vital (universos enunciativos personales)
Adscripción a líneas generales de pensamiento fílmico (Realismo / Formalismo, Semiótica / Psicoanálisis, etc.)
Planteamientos filosóficos, sociales, culturales y políticos

B6) Marcas Diferenciales Básicas Pragmáticas (MDBp).**Ejes analíticos**

Condiciones comunicativas de enunciación y recepción
Orden secuencial y configuracional
Contextos de recepción (co-texto, existencial, situacional, accional, psicológico)
Cooperación y relevancia (cantidad, cualidad, relación y modalidad)

La extraordinariamente heterogénea naturaleza de los ejes de análisis propuestos impiden una relación directa total o global entre las distintas variables que pueden extraerse de esos conjuntos de Marcas Diferenciales Básicas. Optar exclusivamente por uno de los códigos generales incluidos en esos ejes (puesta en imágenes, por ejemplo) y sus correspondientes variables (movimiento de cámara / estatismo) no abarca el objeto de estudio en su totalidad desde el planteamiento global cualitativo de la Poética o construcción textual.

Sin embargo, valorando las perspectivas cuantitativas de la investigación, resulta imprescindible interconectar esa ingente batería de ejes analíticos en una serie de acercamientos metodológicos que posibiliten la comprobación empírica y la interpretación textual de acuerdo a las intenciones de sistematicidad y rigor que pretenden alcanzarse en el tratamiento de datos, análisis e interpretación que conforma el núcleo central de este trabajo.

En el bloque siguiente se integran esas áreas metodológicas (fundamentos tecnológicos, contraste con los Modos Históricos de Representación, análisis de las constantes enunciativas y discursivas de la técnica o modo, vinculación con el texto en su conjunto y confrontación con el montaje externo) que permiten abordar el objeto de estudio a través de las variables fundamentales englobadas en las Marcas Diferenciales Básicas de los ejes analíticos enumerados.

De este modo, indicando en cada caso a qué rasgo o marca concreta de qué eje analítico determinado pertenece el texto estudiado, se pretende sistematizar la interpretación que presenta tan heterogéneo conjunto de códigos.

La materialización práctica de este modelo se reproduce en la plantilla de análisis incluida en el **Anexo II / Plantilla de análisis textual poético de Marcas Diferenciales Básicas** a modo de propuesta para esta y otras investigaciones.

3.5.2.- Corpus de análisis.

Introducirse en un objeto de estudio como el plano—secuencia dentro de la continuidad o no fragmentación filmica, poseedor de un ingente bagaje de manifestaciones textuales a lo largo y ancho de la Historia del Cine, plantea como exigencia ineludible, a la hora de seleccionar el conjunto de trabajos a analizar, establecer, rigurosamente, una serie de parámetros previos que validen la composición y el tamaño de ese corpus.

Esos parámetros habrán de ser instituidos de acuerdo a los objetivos generales y específicos y a las hipótesis que se pretenden alcanzar y contrastar. Es decir, una vez proyectados los fines de la investigación, se buscarán las muestras empíricas más acordes para lograr los mismos, en este caso, la elección y estudio de las manifestaciones prácticas más pertinentes, a través de una serie de filtros metodológicos que hagan manejable y operativo dicho corpus.

Así, se ha desechado un estudio centrado en segmentaciones parciales, que resultan demasiado constrictivas para analizar el objeto al completo. Esas segmentaciones de trabajo, como puedan ser la elección de un autor en particular o un periodo histórico acotado, resultan perfectamente adecuadas para enfocar determinados aspectos de la construcción en continuidad, pero se quedan cortas en una investigación del plano-secuencia que aspire, como se ha señalado, a dar exhaustiva cuenta de las posibilidades poéticas de este discurso de dirección o montaje fílmico.

Por tanto, en lugar de circunscribir el análisis textual a alguna de las divisiones convencionales por género, autor, periodo o ámbito geográfico, se ha optado por seleccionar la Historia del Cine en su conjunto como marco general del corpus. El plano-secuencia, como cualquier técnica o modo de enunciación, atraviesa una evolución diacrónica, en la cual van sucediéndose a ritmo vertiginoso aportaciones de todo tipo, que coinciden, sincrónicamente, acumulándose, sin ir desapareciendo, en el último momento histórico vivido, donde se reúne la suma de las posibilidades constructivas de la no continuidad susceptibles de conformar una posible poética propia.

Atendiendo, por consiguiente, sin ignorar ninguna, al conjunto de fases evolutivas en que se dividen convencionalmente los más de cien años de cinematógrafo (segmentables, de forma convencional, en etapa muda, clásica, moderna y posmoderna) lo siguiente a concretar serán los exhaustivos y férreos criterios de selección de ese vasto, casi infinito, muestrario, con la idea de establecer un corpus de trabajo textual válido y operativo, tanto cuantitativa, como cualitativamente.

3.5.2.1.- Criterios de selección.

Una serie de criterios heterogéneos, según el planteamiento metodológico expuesto anteriormente, han sido tenidos en cuenta para elaborar el corpus de análisis, siguiendo el principio que guía este análisis textual poético: conocer la norma y la excepción a la misma. Es decir, lo que forma las estructuras recurrentes y lo que se aleja de ellas. Estos criterios, por lo tanto, son de suma importancia en la validación empírica del corpus. Como argumentábamos en el apartado 2.3.3., se incluyen, indicándolo convenientemente, tanto planos–secuencia como tomas largas o planos–película, para analizar en su totalidad la continuidad como unidad estructural, como discurso o como texto completo.

Se establece una primera división fundamental entre criterios ajenos y propios, según si la inclusión de los ejemplos textuales viene dada por argumentos de otros analistas o investigadores o por planteamientos metodológicos propios de esta investigación.

a) Criterios ajenos.

Se incluyen aquellos ejemplos, de acuerdo con la definición de plano–secuencia que se ha establecido para este trabajo, no necesariamente coincidente con la propuesta de los distintos investigadores, que han sido analizados por teóricos de diversos campos de estudio cinematográfico (como la Historiografía o la Crítica). Fragmentos paradigmáticos que se encuentran analizados y expuestos pormenorizadamente en libros o revistas y que han devenido auténticas referencias fílmicas para los aficionados al cine. Los estudios de Bazin sobre determinadas construcciones en profundidad de Orson Welles o Jean Renoir, por citar dos ejemplos, convierten dichas obras en material indispensable para el corpus.

Así mismo, se integran en la muestra los planos–secuencia, que, si bien no han sido analizados en profundidad como los anteriores, han sido comentados o citados bibliográficamente de forma más o menos somera en

otros textos teóricos de importancia, al referirse a aspectos concretos, específicos, parciales, de los mismos, que las convierten en obras magistrales o únicas. *La soga* (The Rope, Alfred Hitchcock, 1948) [071] por ejemplo, como paradigma de intento de correlación absoluta Tiempo del plano – Tiempo del film o *La loba* (The Little Foxes, William Wyler, 1941) [045-046] por sus construcciones secuenciales en términos de profundidad.

Un tercer criterio, estrechamente relacionado con los dos precedentes, es la elaboración de una encuesta orientativa entre estudiosos cinematográficos (profesores y críticos), que, según las definiciones de plano-secuencia, toma larga y plano-película propuestas en esta investigación, elijan o subrayen una serie de ejemplos como los principales exponentes de la técnica o modo de enunciación cinematográfica analizada. La reiteración de los ejemplos en las distintas encuestas, siempre que mantengan el respeto a la definición planteada, es el criterio asumido para que dichos textos entren a formar parte activa del trabajo. La intención de incluir esta fuente dentro de la investigación responde a la idea de comprobar cómo se percibe el plano-secuencia desde la experiencia receptiva de espectadores cualificados.

b) Criterios propios.

Por otro lado, nuestro propio trabajo de campo nos conduce a seleccionar un gran número de textos, atendiendo a una serie de herramientas de pertinencia y validez (asumiendo la condición *sine qua non*, una vez más, de que se traten de verdaderos planos-secuencia, tomas largas o planos - película según las definiciones propuestas) que se exponen a continuación.

Se han seguido dos criterios básicos a la hora de proponer una determinada estructura en continuidad como miembro del corpus de análisis: uno, su pertenencia o adecuación a determinadas constantes fílmicas percibidas, y, dos, su radical alejamiento de las mismas, es decir, su aportación como obra innovadora y ampliadora de los propios límites de la no fragmentación.

Como cualquier manifestación discursiva de realización cinematográfica, el montaje en continuidad del plano–secuencia es deudor de su contexto histórico, tecnológico y expresivo, por lo que el criterio de inclusión de los ejemplos en la muestra según su suscripción a dichos contextos deviene necesaria. Por consiguiente, siguiendo los distintos Modos de Representación que se han ido sucediendo (y acumulando) en la Historia del Cine (Primitivo, Institucional, etc.), resulta obligatorio incluir obras que muestren las características más destacables de todas y cada una de dichas formas de representación fílmica. Más aún cuando la propia configuración evolutiva del plano–secuencia viene profundamente determinada, como hemos apuntado, por las sucesivas posibilidades tecnológico-expresivas que van irrumpiendo en el medio cinematográfico. Por ejemplo, la aparición de la *Steadicam* o de la cámara dirigida por ordenador (*Motion Control*) supuso una transformación de las formas expresivas de construcción en continuidad, igual que, con anterioridad, el advenimiento del sonido (y con él, el regreso a la escritura fílmica de ciertos dejes teatrales) había suscitado la posibilidad expresiva de registrar visualmente el diálogo por medio de una toma continua, que permitiera ver evolucionar a los personajes por medio de la duración prolongada del encuadre, sin emplear montaje externo alguno.

Pero, admitiendo exclusivamente el criterio de selección según la pertenencia de un plano–secuencia a un modelo de representación canónico o a una forma tecnológica-expresiva hegemónica de discurso fílmico, nos encontramos con una gran cantidad de textos, que, por no adecuarse estrictamente a dichos esquemas, quedarían injustamente fuera del corpus. Si, precisamente, nuestros objetivos se centran en agotar las posibilidades que ofrece el montaje interno de la puesta en escena y la puesta en imágenes de un film, estaríamos desviándonos en exceso de las metas enunciadas si no buscáramos y adquiriéramos otro parámetro de inclusión que diera cabida a la vasta galería de ejemplos textuales que divergen de los grandes paradigmas históricos de dirección o montaje cinematográfico. El plano–secuencia entendido como estilema de autor, como modo de entender la realización cinematográfica por parte de un director determinado, como ideología o como forma de mirar el mundo y su relación con el cine, es una parte muy importante

de este trabajo, y sólo dando entrada a numerosos ejemplos de construcciones en continuidad de grandes creadores personales (desde Ophüls a Tarkovski, desde Berlanga a Haneke) que disienten, en su irreducible forma de plantear sus secuencias, de las corrientes establecidas o predominantes, puede componerse una muestra suficientemente representativa.

Aún es más, sólo añadiendo grandes nombres que han desarrollado la continuidad cinematográfica, constatamos que el corpus de trabajo sigue adoleciendo de cierto reduccionismo. Existen otros directores, que, a pesar de tratarse de profesionales que no han presentado tan profusa o conscientemente manifestaciones de planos–secuencia, que no han optado por una visión ideológica, o estética, o narrativa, o meramente funcional de la continuidad en sentido general, hasta conformar incluso, como los anteriores, un estilema determinado de autor, han situado en sus textos ficcionales extraordinarias muestras de creatividad en lo que a planos–secuencia o tomas largas particulares se refiere, por lo que, nuevamente, se plantea como cuestión insoslayable la inclusión de esos ejemplos puntuales en el trabajo de investigación. Para proceder a su correcta catalogación, se ha utilizado como criterio la que ha sido denominada en el apartado precedente como Marca Diferencial Básica, herramienta de trabajo que permite discriminar los textos válidos para la investigación de la gran cantidad de ejemplos que, o bien no aportan nada original a las distintas perspectivas de análisis poético que, por lo tanto, repiten parámetros insistentemente y pueden resumirse en un número menor de obras seleccionadas, o bien porque pertenecen a campos de estudio que sólo se abordan tangencialmente, como es el ámbito de la producción cinematográfica⁷⁹.

Por lo tanto, recapitulando, el corpus de análisis se fundamenta en los siguientes seis criterios. Cada uno de los planos–secuencia, tomas largas o planos–película de la muestra, han sido seleccionados por, al menos, uno de los motivos que se resumen a continuación:

⁷⁹ Sirva como ejemplo la disposición de planos–secuencia en la serie B para abaratar costes debido a su, en teoría, ahorro de factor tiempo en las fases de rodaje y montaje de un film.

Resumen de criterios de selección

Criterios siguiendo fuentes ajenas

Fuente	Motivo de inclusión
Previamente analizados por teóricos	Planos–secuencia ⁸⁰ paradigmáticos
Citados como ejemplos de aspectos discursivos relevantes	Elementos destacables de la continuidad
Encuesta a profesionales y estudiosos	Percepción pragmática cualificada del plano–secuencia

Criterios siguiendo fuentes propias

Fuente	Motivo de inclusión
Pertenencia a un Modo de Representación canónico	Plano–secuencia como código histórico de enunciación fílmica.
Autores relevantes	Estilemas originales de la construcción autoral en continuidad.
Marca Diferencial Básica	Elementos autónomos destacables

3.5.2.2.- Tamaño de la muestra.

Por motivos semejantes a los expuestos respecto a los criterios de selección, el tamaño de la muestra, el número de obras a analizar textualmente, debe estar justificado de acuerdo a los objetivos generales y específicos de esta investigación. De este modo, el corpus recoge ampliamente las principales manifestaciones de estructuras en continuidad, sin, por un lado, circunscribir un determinado criterio de los anteriormente enumerados a un ejemplo puntual, ni, por otro, integrar obras redundantes que no aportan ningún elemento diferencial a la muestra.

⁸⁰ En el concepto de plano–secuencia, como hemos señalado con anterioridad, se resumen las tres estructuras incluidas en el corpus: Las tomas largas, los planos–película, y los propios planos–secuencia.

Al analizarse múltiples aspectos de la continuidad o no fragmentación, sin jerarquizar en importancia, a priori, unos sobre otros, la muestra definitiva se compone de **500 estructuras en continuidad**, lo que supone una cantidad de obras creemos que suficiente a efectos de validez empírica. Como se apuntó con anterioridad, una investigación de estas características apuesta por el análisis cualitativo (privilegiando aspectos constructivos como la originalidad, la finalidad o el virtuosismo), pero para ello es necesario sentar unas bases cuantitativas lo suficientemente sólidas como para permitir la operatividad metodológica y el procedimiento científico del análisis textual.

Sin embargo, hay que hacer una serie de puntualizaciones respecto al tamaño de la muestra. Primero, constatar lo exiguo de la misma en comparación con el número estimado de planos-secuencia existentes en el conjunto de la Historia del Cine, pasada, presente y futura. Esta investigación no pretende agotar el objeto de estudio, lo que sería sencillamente imposible, sino culminar una primera aproximación empírica a la continuidad. Resulta más importante, dejando a un lado el valor intrínseco del tamaño de la muestra, la aplicación de unas herramientas metodológicas de análisis textual (la plantilla o modelo, la Marca Diferencial Básica) a modo de ejemplo que sirva de referencia para futuras investigaciones que analicen otras obras fílmicas representativas u otros contextos mediáticos de la enunciación no fragmentada como la ficción televisiva o los videojuegos. Sin embargo, consideramos que el número de obras seleccionadas permite, a su vez, integrar el conjunto de procesos, características y funciones fundamentales de la continuidad fílmica.

En segundo lugar, pese a la importante labor de recopilación y archivo de ejemplos de continuidad que ha sido llevada a cabo en este trabajo de investigación, se habrán producido necesariamente omisiones involuntarias, en cuanto a textos concretos y autores determinados, que merecen ser subsanadas en futuras investigaciones.

En tercer lugar, por el contrario, hay que advertir que otro gran número de ejemplos han acabado quedándose fuera del corpus definitivo, bien por los

motivos expuestos anteriormente (su redundancia discursiva con otros fragmentos, por ejemplo) bien por los factores que se expondrán en el epígrafe siguiente.

Por último, se ha procedido a efectuar una selección audiovisual de este corpus para su mejor apreciación receptiva. Los criterios para escoger los **50 ejemplos** (10%) que componen el DVD (Anexo III) responden al lugar que detentan en la Historia del Cine (como obras autónomas, como trabajos destacados de sujetos de la enunciación particulares, por ejemplo), a su relevante papel en esta investigación (como Marcas Diferenciales Básicas o características representativas de alguna de las áreas de análisis de este trabajo) o a su valor de archivo como obras difíciles de encontrar, catalogar y estudiar por parte de investigadores, docentes o aficionados al cine en general.

3.5.2.3.- Composición de la muestra.

El corpus se constituye, como se ha apuntado, por 500 obras en continuidad o no fragmentadas (Véase el **Anexo I / Corpus de análisis de planos–secuencia**) incluyendo planos–secuencia, como unidad estructural básica, planos–película, como unidades estructurales radicales o extremas en su planteamiento de equivalencia absoluta entre el tiempo del contenido (film) y el tiempo del discurso (plano), y tomas largas, como unidades discursivas relevantes en duración y realización técnico–expresiva (integrando la escena, pero no necesariamente, como unidad de contenido principal).

Considerando la función de cada una de estas tipologías de ejemplos textuales en la investigación, se ha organizado la división del corpus y otorgado un número determinado de obras por cada uno de los tres tipos fundamentales de la enunciación en continuidad:

		Estructuras continuidad
PLANOS-SECUENCIA	322	64,4 %
TOMAS LARGAS	163	32,6 %
PLANO /S – PELÍCULA	15	3 %

Como puede apreciarse en la muestra, los planos-secuencia y las tomas largas, muy superiores en número, se encuentran en todas las etapas de la Historia del Cine, mientras que de planos-película, por su compleja planificación teórica y ejecución práctica, se encuentran muy escasos ejemplos textuales que puedan suscribir la definición (y no se trate de planos-secuencia que conforman una película completa o de planos-secuencia y tomas largas / montaje externo que cubran el metraje), si descontamos los inicios del cine (8 textos), periodo donde las películas eran cubiertas en su totalidad por un único plano de montaje.

Igual que se justificaba el tamaño cuantitativo de la muestra, deben puntualizarse una serie de aspectos referentes a la composición definitiva de la misma.

El primer rasgo a destacar, es que, siguiendo el esquema general de esta investigación, que estudia la técnica o modo de enunciación en continuidad del plano-secuencia en el cine, es decir, que se trata de un trabajo, básicamente, aunque haga tangencialmente referencia a otras áreas como el guión o la producción, que se circunscribe al discurso de dirección y montaje, no se ha realizado una selección o criba por argumentos o criterios ajenos a este determinado enfoque poético. Es decir, no se han establecido razones que no se sean las expuestas anteriormente para incluir un ejemplo en el corpus. No se han dejado fuera obras por pertenecer a un género, una escuela, un

movimiento, un ámbito geográfico, una franja temporal, un autor o cualquier otro criterio no perteneciente al objeto formal definido.

A su vez, siguiendo con el planteamiento de considerar lo cinematográfico por su difusión inicial en salas convencionales de exhibición, no se han excluido algunos ejemplos textuales de documentales específicamente fílmicos o de películas de animación. Sin embargo, su presencia (6 textos) resulta prácticamente testimonial respecto al conjunto del corpus, indicada para subrayar aspectos puntuales del análisis.

Un tercer aspecto a tener en cuenta es que se ha evitado incluir demasiados ejemplos textuales de una misma película. En no escasas obras, pueden apreciarse un número considerable de planos–secuencia hasta llegar al extremo, como veremos, de que dicha obra sea abarcada en su totalidad por estructuras en continuidad o no fragmentadas. Pese a ser estudiadas en su conjunto (en relación al texto fílmico completo, por ejemplo, y así se constata, por un lado, en varias obras de la muestra, donde se indica que se han considerado como globalidad plano/s–película, y, por otro, en los análisis comparativos generales en el apartado 4.5.), se ha optado por seleccionar para el corpus de análisis las manifestaciones más significativas de cada film, para que una serie de textos y de autores no acapararan un porcentaje excesivo de presencia en la muestra.

Además, debido a la propia configuración del análisis textual poético, que adopta la inmensa Historia del Cine en su conjunto como marco general del objeto material de estudio, como ya se ha comentado respecto al tamaño de la muestra, esta investigación es consciente de las omisiones y olvidos que se han podido cometer respecto a determinados autores u obras indicativas. En ese sentido, la composición del corpus, cerrada por razones metodológicas y operativas a finales de 2007, se entiende como un compendio empírico abierto a cualquier posible modificación futura, por parte de otras investigaciones, que lo complete, que lo corrija, que lo optimice, en definitiva, que lo actualice y supere científicamente.

Por último, señalar que, otro aspecto derivado de integrar la muestra con obras de cualquier periodo o etapa de la Historia del Cine, es que se ha optado con conceder más importancia cuantitativa a los ejemplos contemporáneos que a sus predecesores históricos, por la razón de que, como se constata en el apartado 4.3., los Modos de Representación han ido superándose en su evolución enunciativa, y no resultaría coherente con los planteamientos metodológicos establecidos para esta investigación, que los textos del periodo mudo (muy limitados y semejantes entre sí), por ejemplo, disfrutaran del mismo número de representantes que los textos contemporáneos, que integran y aglutinan todas las conquistas discursivas de la Historia del Cine. Respecto a este último apunte, la composición general de la muestra queda establecida de la siguiente manera, según la fecha de realización de la estructuras en continuidad. Pese a lo convencional de la división, y que no se han manejado restricciones operativas según la fecha de producción de los textos, la segmentación resulta significativa a efectos del aspecto evolutivo que acabamos de comentar y de la exposición didáctica de este trabajo. En su área de análisis determinado, se efectúan otras divisiones metodológicas de la muestra (según Modo de Representación, autor, duración, etc.) en el siguiente bloque de la investigación.

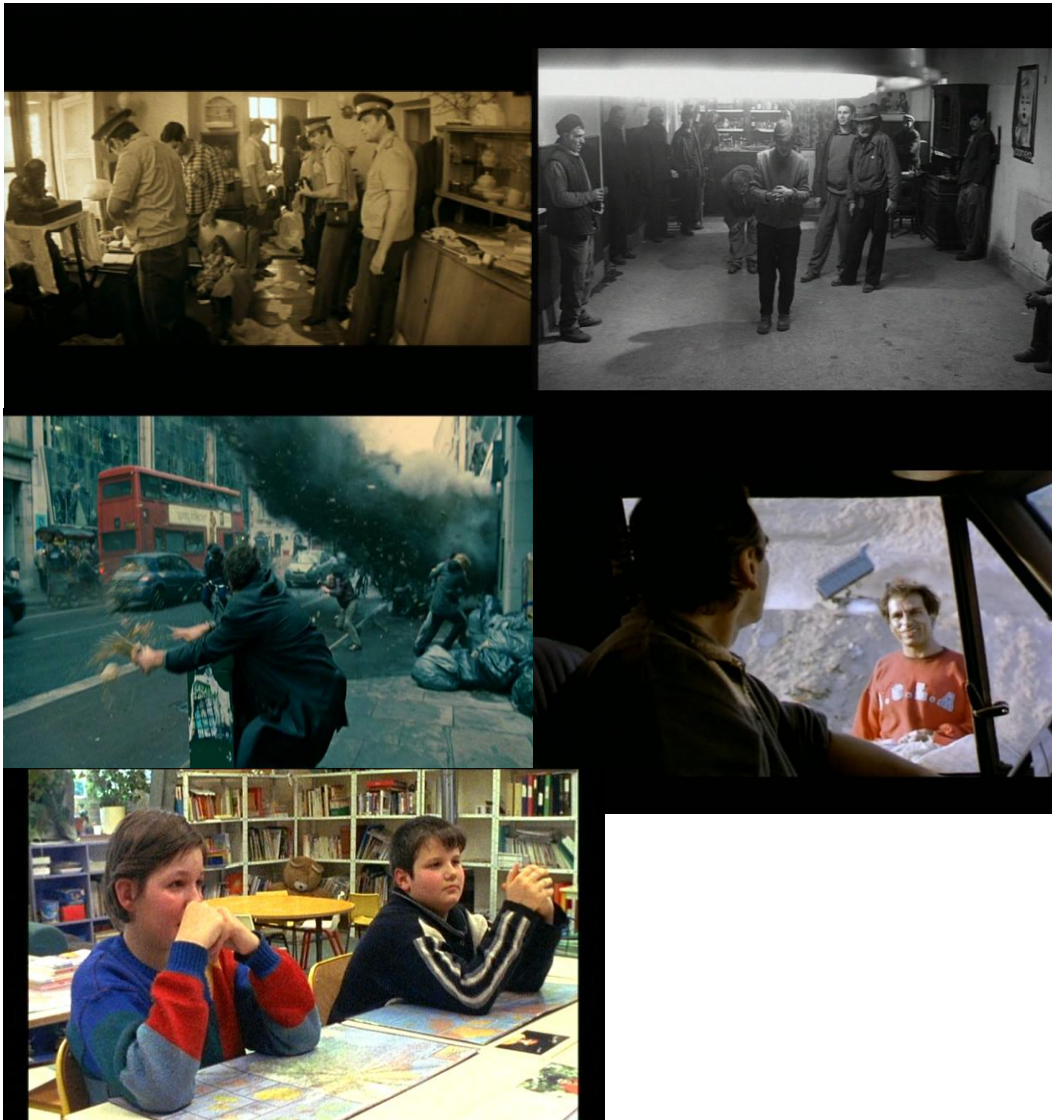
División décadas	
Hasta 1930	20
1930	22
1940	44
1950	74
1960	60
1970	55
1980	55
1990	67
2000	103

Como se ha indicado, en el **Anexo I** puede consultarse el corpus de análisis y en el **Anexo III** los ejemplos concretos seleccionados para el DVD. Cada obra se expone con un número de tres dígitos de referencia **[000]**; el título en castellano y el título original; el año de realización; el nombre del director (elegido como sujeto enunciador principal por la razones aducidas con anterioridad); un breve título narrativo indicativo del fragmento (seleccionado porque a nivel de contenido o de historia narrativa es más fácil su búsqueda, recordatorio y asimilación que si se emplearan códigos de dirección o montaje); el tipo de unidad analizada (plano–secuencia, toma larga o plano–película), así como las excepciones que pueda contener el texto concreto (por ejemplo, no ser un plano–secuencia teóricamente puro por algún imponderable técnico); y, por último, de gran importancia para su búsqueda, apreciación y contraste, se añade su situación temporal en el film, de comienzo y de finalización **(00:00:00⁸¹ / 00:00:00)**, así como la duración absoluta del fragmento **[00:00]**.

⁸¹ Como se apuntó en el estudio de las unidades de segmentación fílmica, se desecha el fotograma por no contener movimiento y resultar irrelevante a efectos de esta investigación.

4.

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LA ENUNCIACIÓN EN CONTINUIDAD



Podemos en cierta manera aprender algo de las películas de antes, analizarlas, pasar de la sensación al análisis, pero en absoluto se puede decir: “Así es cómo hay que proceder”, porque cada uno tiene su modo de “hacer” una película. Así pues, quizá todo lo que vaya a decir no tenga ningún interés, al ser sólo válido para mí.

Claude Chabrol

4.1.- Análisis generales.

Antes de proceder al análisis textual poético de la enunciación fílmica en continuidad, resulta imprescindible remarcar una serie de consideraciones formales y procedimientos metodológicos de los establecidos en el diseño de la investigación. Debido a la complejidad del modelo propuesto, estas observaciones apriorísticas servirán para introducirse y transitar sistemáticamente por el análisis de manera óptima, apelando, por un lado, al rigor y a la validez científica, a la vez que, por otro, pretendiendo alcanzar la suficiente claridad expositiva y fluidez estilística como para no resultar una lectura excesivamente complicada, árida o farragosa para el investigador, estudioso o aficionado, entendiendo que el cine es un objeto de apreciación subjetiva en el que están incluidos gran cantidad de factores y variables heterogéneas que dependen en gran medida del individuo-analista.

4.1.1.- Consideraciones previas.

En primer lugar, como se ha indicado en el bloque precedente, los análisis generales de carácter cuantitativo no tienen lugar, más que tangencialmente y como apoyo a los cualitativos, en esta investigación, a menos que su utilización resulte relevante o medular a la misma (como en el estudio de la duración discursiva, por ejemplo). Este factor es consecuencia de ese doble parámetro de búsqueda, análisis e interpretación de datos textuales respecto a los procesos, técnicas, modos, características y funciones propias de la enunciación en continuidad histórica (a las “reglas gramaticales” o los “parámetros normativos” de la misma, por definirlo rápidamente en sentido preceptivo y no del todo correcto o exacto), y, a su vez, a la búsqueda, análisis e interpretación de la excepción poética, de la unicidad discursiva de las manifestaciones de planos–secuencia, planos–película y tomas largas radicalmente alejadas de lo convencionalmente establecido. No sería empíricamente satisfactorio, por lo tanto, aplicar una serie de criterios cuantitativos (suscribir una determinada conclusión exclusivamente en términos porcentuales, por ejemplo) ya que trastocaría irremediablemente la naturaleza dual misma de este análisis poético. Sin embargo, resulta necesario, como se

constata en epígrafes siguientes, elaborar estadísticas respecto a parámetros o variables fundamentales de la investigación.

En segundo término, se ha efectuado una importante labor de síntesis en la redacción definitiva de este bloque de la investigación, omitiendo el proceso de obtención de datos o el desarrollo progresivo de la descomposición, estudio sistemático de los constituyentes y funciones del objeto analizado, y optando por la redacción continuada de interpretaciones / conclusiones definitivas, en aras de favorecer la lectura fluida del trabajo. Por lo tanto, se incluye, en cada apartado, una lista de los ejemplos paradigmáticos o representativos de cada elemento específico analizado. Aunque otros fragmentos puedan contener el parámetro analizado (un *travelling* tipo grúa, por ejemplo) es en esas obras señaladas donde se destaca por encima del resto como Marca Diferencial Básica. Resulta inevitable que fragmentos sobresalientes se impongan a los menos acentuados, sin menoscabar la importancia de estos en su texto específico, tanto en sí mismos, como en relación a otros elementos concretos de dicha obra.

En tercer lugar, concretando los puntos anteriores, se han omitido aquellos análisis paralelos, sugerentes pero inoperantes, que no respondan al modelo formulado de Marcas Diferenciales Básicas. Esos análisis afines, cómo puedan ser el estudio concreto de un director o la comparación discursiva de varias corrientes de enunciación, sólo se tienen en cuenta en la medida que se ciñen a la plantilla de análisis propuesta. A su vez, como se expone con detenimiento en el epígrafe siguiente, esas Marcas Diferenciales Básicas quedan encuadradas en unas áreas textuales de contornos netamente definidos que permiten un análisis controlado a la vez que operativamente flexible o no restrictivo, con el objetivo de descomponer, estudiar y reconstruir el objeto de estudio desde perspectivas metodológicas plurales.

Por último, los textos fílmicos, como hemos apuntado en varias ocasiones, son el fundamento mismo, lo más relevante desde el punto de vista empírico, de esta investigación. Por consiguiente, del análisis poético personal y de la interpretación directa de los ejemplos se extraen las conclusiones

generales más importantes. Los materiales teóricos empleados de apoyo, plasmados en el empleo de citas a modo de subrayado o apunte a las consideraciones analíticas, son necesarios en la medida en que esta investigación teórico/práctica multidisciplinar requiere de abundante complemento conceptual para su correcto desarrollo y funcionamiento.

4.1.2.- Áreas de análisis textual.

Partiendo del modelo de análisis textual poético por Marcas Diferenciales Básicas, se ha procedido a dividir en áreas metodológicas la exposición de los resultados e interpretaciones de los análisis. Es decir, se ha integrado ese conjunto de Marcas Diferenciales Básicas en una serie de bloques de investigación respecto a los principales ámbitos poéticos (narratológicos, retóricos, estéticos, semánticos, creativos o pragmáticos) que se pretenden analizar. Se trata de una herramienta didáctica de descomposición, estudio de las propiedades, relaciones y funciones, y reconstrucción del texto con el objetivo de clarificar y exponer de forma inteligible y sencilla un objeto de estudio tan complejo y un modelo de análisis tan heterogéneo. Es decir, resulta una forma de organización sistemática de las Marcas Diferenciales Básicas, considerando las pertinentes y relacionándolas en estructuras comunes. Sin embargo, en ningún momento se considera que esta segmentación poética en áreas diferenciadas sea más que un instrumento metodológico, y, por lo tanto, se entiende la enunciación en continuidad como un todo que, desde perspectivas plurales, es posible analizar fraccionadamente, pero asumiendo que en su creación o realización práctica profesional implica factores, no de uno, sino del conjunto de los bloques presentados. Estas áreas architextuales de investigación se componen de dos bloques generales que a su vez se subdividen en varios ámbitos de análisis:

BLOQUE 1: Análisis de los procesos, propiedades, constituyentes, características y funciones intrínsecas de la enunciación fílmica en continuidad. Se subdivide en los análisis de:

- Bases tecnológico-expresivas del plano—secuencia.

- El plano–secuencia en los Modos de Representación de la Historia del Cine.
- Características enunciativas y discursivas específicas del plano–secuencia y taxonomía del objeto de estudio.

Este primer bloque metodológico contiene el análisis del objeto de estudio en sí mismo. Su organización sigue el planteamiento sistemático que se ha introducido en el diseño de la investigación: partiendo de la materialidad tecnológico-expresiva audiovisual del proceso de creación de planos–secuencia, se estudia su doble naturaleza poética como estructura histórica codificada y ruptura de la enunciación fílmica convencionalmente establecida, y así, por un lado, se analiza el objeto de estudio respecto a los cuatro Modos de Representación (Primitivo, Institucional, Moderno/s, Posmoderno/s) y, por otro, se exponen sus cualidades poéticas concretas (divididas, a su vez, en factores enunciativos generales y parámetros discursivos específicos) y se presentan dos taxonomías del objeto, según su proceso y constitución textual y según su funcionalidad⁸².

BLOQUE 2: Análisis comparativo de la enunciación fílmica en continuidad con otras estructuras textuales. Integran este apartado:

- El plano–secuencia en relación con el texto fílmico.
- Confrontación del montaje interno con el montaje externo.

Una vez analizado el plano–secuencia como texto, se procede a su comparación con las dos estructuras directamente vinculadas a la continuidad o no fragmentación: por un lado, el texto fílmico que contiene los planos–secuencia y las tomas largas (la comparativa de sus respectivos componentes temporales, en cuanto a presencia en el minutaje de la película y su duración contrastada), y, por otro, el montaje externo, como sistema de enunciación fragmentada o articulada divergente del montaje interno.

⁸² Estas taxonomías se incluyen detrás del segundo bloque de análisis comparativo por las razones metodológicas aducidas con anterioridad.

4.2.- Bases tecnológico-expresivas del plano–secuencia.

El cine pertenece en primer lugar a sus inventores. Los artistas se lo han apropiado, pero en cada fase de la creación y presentación de su obra están subordinados a, y a menudo a la merced de, la maquinaria y sus operarios. Dado que el cine no puede existir al margen de su apartado técnico, una definición satisfactoria de la naturaleza artística del medio depende de un reconocimiento completo de su base tecnológica. Podemos confiar en que repasando el mecanismo del cine se corrijan algunas insuficiencias de las teorías cinematográficas al uso. Los teóricos ortodoxos rehuyen la tecnología, excepto en aquellos casos en que es fuente de distorsión, a causa de su ahínco por disociar el arte de la mecánica.

(Perkins, 1976:47)

El primer bloque de análisis lo compone el recorrido textual por las bases tecnológico-expresivas del plano–secuencia. Es decir, la descomposición del proceso mecánico-técnico de construcción de estructuras en continuidad. La propia naturaleza del cine es eminentemente tecnológica, por lo que un análisis histórico de la evolución de los heterogéneos dispositivos que conforman el medio es un principio o punto de partida inexcusable para conocer, comprender y describir los fundamentos expresivos que han permitido el desarrollo la no fragmentación fílmica. Este análisis de Marcas Diferenciales Básicas se configura, predominantemente, partiendo de las obras contenidas en el corpus y los textos teóricos de apoyo, en las áreas de puesta en imágenes y puesta en serie, sin olvidar otras importantes invenciones y aportaciones tecnológicas, como la irrupción e institucionalización del componente sonoro. La inclusión de textos teóricos, es decir, la prolongación metodológica del bloque anterior de “Estado de la cuestión”, se justifica por la imposibilidad de analizar el proceso de creación fílmica exclusivamente a partir de su resultado textual.

Así, se empieza analizando las limitaciones y descubrimientos del cine primitivo, con el desarrollo paulatino de la maquinaria de captación y registro de

la imagen; se prosigue con el estudio del sonoro y sus implicaciones en la teatralización de la continuidad fílmica; a continuación, se exponen las características principales de la profundidad de campo y su relación con un tipo de plano-secuencia muy recurrido en la Historia del Cine; seguidamente, se enumeran los nuevos formatos de pantalla y las principales herramientas de composición analógica (retroproyección y *split-screen*); se examinan los dispositivos avanzados de apoyo a la captación y registro (*Steadicam*, por ejemplo); y, finalmente, se abordan en profundidad las tecnologías digitales contemporáneas de composición, efectos especiales y captación virtual de la imagen.

4.2.1.- Limitaciones y descubrimientos en el cine primitivo.

4.2.1.1.- Constricciones tecnológicas.

El cinematógrafo fue producto de una serie de avances y conquistas técnicas paulatinas, desde el campo de la fotografía fija, sobre todo, que no se acabaron con la invención y difusión inicial del dispositivo de rodaje/proyección. Véase Gubern (2001) o Sánchez Noriega (2005) para conocer los pasos previos en este sentido del séptimo arte. En sus primeros años, la mera existencia del dispositivo de captación o toma de la imagen y de proyección colectiva de la misma (que conformaban el mismo artilugio) resultaba suficiente para creadores y público. Asistir a un espectáculo del nuevo invento era más importante que los textos fílmicos en sí mismos. Sin embargo, conforme se fue acostumbrando el espectador al nuevo medio, los creadores comprendieron la necesidad de iniciar una serie continuada de heterogéneas modificaciones, entre las que tenían gran importancia, además de las narrativas o las estéticas, las tecnológico-expresivas.

Este desarrollo tecnológico es, sobre todo, la paulatina consecución de una serie de objetivos mecánicos y técnicos de mejora del proceso de captación y registro de la imagen. Es decir, se trata de la superación de las constricciones o límites expresivos que atenazan al dispositivo cinematográfico en sus primeros veinte años de existencia. Antes que efectuar cambios en el

proceso textual de la puesta en serie, fueron la puesta en escena, pero, por encima de todo, la puesta en imágenes, las que sufrieron las mayores transformaciones tecnológicas: esas barreras técnicas fueron vencidas una a una, lo que trastocó radicalmente, como veremos más adelante, el Modo de Representación Primitivo.

Si, por un lado, el desarrollo del montaje interno alejó al texto fílmico de la continuidad inquebrantable de sus primeras tentativas (véanse planos–película del corpus de análisis, [001-006], por ejemplo), por otro la evolución lógica de la puesta en imágenes potenció virtualmente las cualidades de la no fragmentación: de las importantes limitaciones iniciales, como el estatismo de las rudimentarias cámaras y la restricción durativa del chasis de película como relato completo, se pasó a la invención e implantación de una cantidad de dispositivos auxiliares que permitieron incidir en los dos parámetros que alejan al cinematógrafo de la fotografía fija y de la influencia teatral, el movimiento (*kine*), y la manipulación expresiva de la reproducción temporal, la duración. Por lo tanto, repasaremos el desarrollo técnico de la maquinaria de captación y de registro de la imagen en movimiento, para ver como provocó el cambio de los breves planos–película fijos, a la continuidad en movimiento con tomas de larga duración.

4.2.1.2.- Desarrollo técnico de la maquinaria de captación y registro.

Hay que distinguir entre la invención y la implantación de dichos dispositivos, ya que no siempre coinciden en el tiempo. Algunas mejoras estaban desde el principio (el *travelling* se ensayó relativamente pronto, al montar una cámara en una góndola o un tren, por ejemplo) pero tardaron en extenderse por la muy precaria, todavía, infraestructura de producción y difusión de trabajos cinematográficos. En cambio, puede constatarse que a comienzos de los años 20 del pasado siglo, todas las innovaciones habían sido asumidas por la construcción ficcional hegemónica, y que estas, con las ligeras variaciones que observaremos más adelante, no han variado hasta la actualidad.

Al volverse más complejo el proceso de encuadre y duración temporal de la imagen, la angulación, movimiento, iluminación y punto de vista del plano sufrieron una radical transformación que desembocaría en la narración cinematográfica estandarizada. En un principio, las intervenciones se efectuaban paradójicamente sobre la puesta en escena (la representación de espacios y personajes) y no se intuían, para conseguir los mismos resultados, las posibilidades, menos conflictivas y onerosas, de la puesta en imágenes. Según recoge Ferrara del libro de Bernardo, *La macchina del cinematografo* (1983:82),

*The surface of the stage was slightly tilted, like in regular theatres, in order to exaggerate the size of the objects and the depth of the scene. No one had realized yet that placing the camera in a slightly higher position and varying the angle of the optical axis could achieve the same result. [...] For a long time, in fact, dolly shots continued to be made by moving the scene on rollers, with all the difficulties that this engendered, instead of simply putting the camera on three or four wheels to be able to move it freely relative to the scene*⁸³.

(Ferrara, 2001:4)

Una vez la captación y registro se consideró autónomamente de la toma de vistas y del relato de corte teatral, la puesta en imágenes fue desplazando en relevancia tecnológica a la puesta en escena, muy anclada mecánicamente en rutinas prefílmicas.

Sin ánimo de ser exhaustivos, ni de aportar datos que no conciernen directamente a esta investigación, nos limitaremos a enumerar esta serie de aplicaciones técnicas a la puesta en imágenes desde el punto de vista

⁸³ Trad. Cast.: “La superficie del escenario estaba ligeramente inclinada, como en los teatros convencionales, con el objetivo de exagerar el tamaño de los objetos y la profundidad de la escena. Nadie se había dado cuenta todavía que colocando la cámara en una ligera posición elevada y variando el ángulo del eje óptico se podía conseguir el mismo resultado. [...] De hecho, por un largo periodo de tiempo, los planos móviles continuaban haciéndose moviendo la escena con rodillos, con todas las dificultades que esto engendraba, en vez de, simplemente, poner la cámara sobre tres o cuatro ruedas para ser capaz de moverla relativa a la escena libremente”.

exclusivo de la continuidad o no fragmentación. Aunque se hace hincapié en los primeros descubrimientos, el recorrido alcanza la totalidad de desarrollos de maquinaria de cámara convencional, hasta los años 60-70. Los últimos adelantos de maquinaria de captación y registro (*Steadicam*, *Motion control*, etc.) en relación al plano-secuencia se exponen más adelante.

En un principio, como hemos apuntado, el encuadre era fijo, con la cámara emplazada en un lugar ideal, que se equiparaba al centro de la audiencia teatral, tanto en textos tipo toma de vistas como en textos tipo escenario, y la unidad toma equivalía (descontando colas) al plano y este al film completo.

A finales del siglo XIX, principios del XX, con las primeras y toscas articulaciones de montaje interno, se integran en el encuadre elementos que subrayan una de las más importantes motivaciones del cambio de plano de la puesta en serie, la estructura campo / contracampo, es decir, el personaje que mira y la unidad subjetiva subsiguiente de lo que ve. Estos recursos expresivos (prismáticos, cachés, etc.) son elementos que subrayan la continuidad de la fragmentación, con la intención de que el espectador comprenda la sucesión de distintos planos, auténtica aportación original del cine. Aquí interesa destacar que estos elementos son una versión primitiva (desapareció pronto su situación como herramienta de inteligibilidad, para convertirse en una solución poética) del punto de vista dinámico.

También a comienzos de siglo, el movimiento más básico de una cámara, la rotación horizontal sobre su propio eje, denominada panorámica (*pan*), estaba plenamente asumido. Su innegable utilidad, la de abarcar un ángulo de campo mayor, por medio de un trípode, desde un emplazamiento fijo, por lo tanto, sin necesidad alguna de desplazar el dispositivo, provocó que el término se utilice, en algunos ámbitos, como sinónimo de toma de vistas amplia.

En 1910, aproximadamente, los dispositivos de captación colocados en trípodes superaron la limitación de sólo panear horizontalmente. Al colocar

cabezas móviles en los mismos, se permitió operar otro movimiento, el basculamiento o panorámica vertical (*tilt*). La composición visual disponía, además del eje X, el recorrido de izquierda a derecha o viceversa, de configurar elementos plásticos en el eje Y, el recorrido de arriba abajo o al revés.

A su vez, se convierten en habituales y se difunden ampliamente las fórmulas experimentales de desplazamiento de la cámara, al colocarla en vehículos con sistema de movilidad ajena, como coches o barcos, para generar la ilusión de marcha o “viaje”.

Estas incipientes mejoras provocan que el encuadre se convierta en móvil, y, pese a que su duración absoluta no varía (por las limitaciones de carga de película de las cámaras) sí se modifica la percepción temporal del plano: en el mismo metraje, se integran más elementos compositivos visuales distintos. La lectura plástica se complica, la duración, por consiguiente, se aprovecha más. Esta es la razón de que se desechase la no fragmentación en esta época (un plano fijo con una duración relativamente extensa aburre visualmente al espectador) y que vuelva la continuidad a finales de los años veinte (un plano móvil actualiza nueva información y su larga duración queda discursivamente justificada).

En 1912, aparecen los primeros dispositivos *dolly*, plataformas móviles sobre ruedas que soportan o aguantan la cámara, al operador de la misma, e incluso, a algún miembro más, como el ayudante o el auxiliar, del equipo de fotografía. Con las *dollies*, la cámara consigue desplazarse autónomamente, sin necesitar otro vehículo distinto al suyo. Se trata del denominado *travelling* o *tracking*, la posibilidad de trasladar el dispositivo de captación por un espacio dado. Las *dollies* se mueven, convencionalmente, sobre las propias ruedas o sobre raíles. Al principio estos eran fabricados de madera, y, posteriormente, de metal. La función de estas vías es poder desplazar la cámara por superficies irregulares. Con este invento técnico, la cámara dejaba de estar anclada a un punto fijo, condenada a registrar la acción dramática desde una única perspectiva. A partir de este momento, la captación de imágenes se integra en

el propio relato, variando la escala o tamaño del plano, la composición o la angulación. Es decir, se produce la puesta en imágenes dinámica, con las implicaciones poéticas (sobre todo narrativas y estéticas) que introduce al espectador en el relato, utilizando los recursos propios de dicha área de enunciación.

Con estos fundamentos mecánicos, por invención, por ensayo o por error, se fueron articulando o combinando las posibles actuaciones sobre la movilidad de rotación y traslación de la cámara, desarrollando una serie de fórmulas codificadas, como el *travelling* de avance o retroceso hacia o desde el sujeto o la panorámica de seguimiento, por ejemplo.

Mientras tanto, la iluminación progresaba en igual medida. La tendencia principal fue ir alejándose de la simple idea de conseguir exponer la película, de alumbrar la escena, y convertir la luz en uno de los factores principales de construcción textual. Las dos vertientes fundamentales de la iluminación cinematográfica, la realista (luces naturales, integradas en la diégesis) o la formalista / expresionista (luces artificiales, que intervienen ostensiblemente en el universo ficcional desde fuera del mismo), se van definiendo en esta época. Junto con el desarrollo de los objetivos angulares (distancia focal corta) y teleobjetivos (distancia focal larga), la iluminación será uno de los factores principales de la profundidad de campo como instrumento de enunciación fotográfica.

El sonido, como se verá a continuación, tuvo un importante papel en el desarrollo de la continuidad. Además, a efectos de la maquinaria de captación, su desarrollo e implantación a principios de los años 30 tuvo enormes repercusiones en la forma de rodar. Durante esta década, el diseño de las cámaras sufrió una transformación considerable al abandonar los primitivos sistemas de manivela y paso mecánico de la película en la cámara, en favor del motor eléctrico, más uniforme o constante en su función de avance del material fungible. Este sistema, sin embargo, resultaba especialmente ruidoso, y las cámaras tuvieron que introducirse en una especie de cabinas para conseguir insonorizar el espacio de la representación. Los planos-secuencia y las tomas

largas perdieron en movilidad y ganaron en complejidad dialogística (al ser la palabra el principal componente sonoro), y, como se verá, en profundidad espacial, al construir estáticamente la puesta en escena sobre términos en el eje Z. No tardó, sin embargo, en lograrse cámaras menos escandalosas y dispositivos que, cubriendo la máquina, volvieran a permitir su desplazamiento.

A su vez, durante la década de los 30, se produjeron mejoras en los accesorios de cámara en general. Si los trípodes, hasta entonces, sólo permitían la panorámica horizontal y el basculamiento vertical, los nuevos modelos eran capaces de ofrecer y sostener cualquier posición o inclinación de la cámara. La captación podía efectuarse en cualquier dirección posible.

En esta misma época, el empleo de la *dolly* se extendió considerablemente. Una versión denominada "*Railroad*" (ferrocarril) posibilitaba usar las vías del tren. Desde 1929, además, un nuevo dispositivo circulaba por los platós de rodaje: la grúa (*crane*), una versión mejorada de la *dolly*, que permitía no sólo desplazar horizontalmente la cámara, sino elevarla verticalmente arriba o abajo (*boom*), con flexibles variantes, hasta 15 metros. Este nuevo dispositivo buscaba, por un lado, la espectacularidad en la puesta en imágenes, y, por otro, atender determinados requerimientos narrativos en cuanto al punto de vista y los objetos registrados. La grúa consistía en un dispositivo con ruedas tipo *dolly*, al que se unía un largo brazo flexible al final del cual se situaba una plataforma donde situar a la cámara y su operador. Con esta maquinaria, ya no quedaba ningún movimiento virtual imaginable sin poder ser materializado. Su innegable función espectacular la convirtieron en una herramienta imprescindible. La complejidad estética alcanzada por la cámara, que puede rotar, trasladarse, de derecha a izquierda, de arriba abajo, diagonalmente o en círculo, provoca, como veremos, la institucionalización del reencuadramiento (el cambio dinámico de la escala del plano siguiendo un motivo determinado) como fórmula tipificada de montaje interno en continuidad. Como indica Lutz Bacher, dejando a un lado su mayor complejidad y coste en épocas pretéritas que en la actualidad,

By the end of the silent era, then, Murnau's wish of 1922 or 1923 for a camera "that at any moment can go anywhere, at any speed" as the instrument for achieving the cinema's "ultimate artistic goal" had become true. The camera had attained its full capacity for movement with the introduction of the crane. That is, by 1929, it was potentially capable of virtually all of the movements it is capable of today⁸⁴.

(Bacher, 1976:28-29)

A finales de los años 40, se produjo el desarrollo del *cangrejo* (*crab dolly*), que permitía aún mayor flexibilidad y maniobrabilidad. Se trata de un sistema de ruedas que se mueven conjuntamente y permiten *travellings* unidireccionales o complejos movimientos rotativos.

Con estos adelantos tecnológicos, el dispositivo de captación ya dispone del catálogo de posibilidades que han caracterizado al rodaje estrictamente analógico. Las mejoras, por lo tanto, se producen en implementar variaciones o añadidos a estas estructuras técnicas básicas, por ejemplo, fabricando equipos más ligeros y sencillos de manejar, sobre todo, con las nuevas necesidades informativas surgidas por la aparición de la televisión.

En 1953, se introduce una nueva lente, el zoom o *travelling* óptico, con distancia focal variable. Es decir, en un mismo objetivo se puede variar de angular (gran cantidad de campo mostrado) a teleobjetivo (campo reducido), sin variar la cámara de emplazamiento, consiguiendo recorrido visual en profundidad de forma artificial mientras se mantiene la cámara fija,

Este efecto se denomina travelling óptico y da al espectador la sensación de que el objeto se acerca o se aleja de cámara, siendo distinto así del travelling, para el cual se acerca la cámara

⁸⁴ Trad. Cast.: "Hacia el final del periodo mudo, entonces, el deseo de Murnau de 1922 o 1923 de una cámara que «en cualquier momento pueda ir a cualquier sitio, a cualquier velocidad» como el instrumento para conseguir la «última meta artística» del cine se había hecho realidad. La cámara había alcanzado su capacidad total para moverse con la introducción de la grúa. Esto es, que por 1929, tenía toda la capacidad potencial para hacer virtualmente todos los movimientos de los que es capaz hoy en día".

al objeto. En el primer caso, la obertura angular varía constantemente y comporta la variación del campo y una variación simultánea de la perspectiva. En el segundo, la obertura angular del objetivo fijo permanece constante, y el objeto sólo se agranda dentro del encuadre por el acercamiento de la cámara, que produce simultáneamente una variación de la perspectiva. En otros términos, más que avanzar hacia él, el zoom aspira a su objeto. O como escribe Vicent Pinel “En el zoom el movimiento no se efectúa en relación a su sujeto sino en relación a su imagen”.

(Villain, 1997:27)

Este sistema, por lo tanto, no es naturalista, como el travelling, la panorámica o, ya en el terreno de las ópticas, el enfoque/desenfoque (pasar de un elemento enfocado a otro), ya que el ojo humano no permite una acción análoga o semejante. Además, su empleo transforma la perspectiva (ensanchando espacios interobjetos o achatando las figuras sobre el fondo) del encuadre. Sin embargo, su utilización para agrandar / reducir elementos en el mismo se extendió a partir de la década de los sesenta, y su presencia en determinados planos-secuencia, como se observa en los ejemplos siguientes, dota a las estructuras en continuidad de una sensación de contingencia y veracidad en el proceso de captación de esas imágenes.

Siguiendo con el planteamiento histórico general de ir dotando de mayor movilidad y libertad al dispositivo de captación, en los años sesenta se estandarizó el uso de vehículos preparados para rodaje (*camera car*), complejos sistemas o sets de coches y camiones que permiten registrar de forma estable las secuencias que se desarrollan en un automóvil o medio de transporte similar. Su implementación tecnológica ha sido imparable y hoy en día los *camera cars* convergen con otra serie de maquinaria (cabezas calientes, grúas, etc.) que los complementan espectacularmente.

No se puede olvidar, además, el redescubrimiento y revalorización de un sistema hasta entonces repudiado: el rodaje cámara en mano (*hand-held camera*). Con sus lógicas imperfecciones o irregularidades en la ejecución

(bamboleo, agitación, brusquedad, etc.) y sus molestas sacudidas perceptivas en el espectador, la toma de vistas cámara en mano se convirtió en una marca de estilo, verista o realista, a través de movimientos o corrientes como la Nouvelle Vague o el Free Cinema. Resultan numerosos los ejemplos de planos-secuencia que recurren a estas técnicas sencillas, logísticamente rudimentarias, a la par que ideológicamente pensadas y semánticamente desarrolladas, para su concreción textual.

Como veremos en apartados siguientes, la evolución de la cámara en mano, orientada a potenciar sus virtudes operativas y significantes y minimizar sus defectos de inestabilidad y provisionalidad en los ejes perceptivos, desemboca en la invención de dispositivos, arneses o brazos mecánicos, que consigan estabilizar la imagen a la vez que faciliten el trabajo del operador. El giro-estabilizador para conseguir movimientos más suaves o fluidos y otros dispositivos similares desembocaron en la *Steadicam*, unión perfeccionada de operador humano y cámara, ojo y objetivo, que por su relevancia tecnológico-expresiva en el plano-secuencia se analiza en otro epígrafe.

Por último, los más recientes adelantos técnicos, a medio camino entre el rodaje analógico o mecánico y el digital, han ido encaminados, no ya exclusivamente a la consecución de movimientos de cámara cada vez más complejos, sino al manejo o manipulación de la misma desde otros dispositivos. Como ejemplos más reseñables, se encuentra, por un lado, el control remoto de grúas que permiten la rotación y la translación (como la pionera, ligera y flexible Louma) y las cabezas calientes (*hot heads*), sistemas electrónicos de dispositivos que, unidos a las cámaras, permiten su manejo a distancia, alcanzando tipologías de encuadres imposibles de conseguir por un operador humano o muy onerosos desde el punto de vista de la producción; y, por otro, la introducción de ordenadores para automatizar diversas funciones de movilidad y estabilidad de la cámara como el *motion control*. Con este sistema, como se verá al analizar la cinematografía digital aplicada a la continuidad, se consigue repetir movimientos sin que se produzcan las variaciones inevitables que el operador humano introduce en la ejecución de los mismos, con lo que se permite integrar múltiples tomas o capas en una misma composición digital.

Se puede considerar que por primera vez en la Historia del Cine, la tecnología de captación y registro de la imagen en movimiento alcanza unos niveles de calidad que permiten obviar, casi por completo, las constricciones que hasta entonces habían atenazado el desarrollo del medio. Hoy en día, el perfeccionamiento de emulsiones u ópticas y la invención e implementación de nuevos sistemas y elementos de iluminación, han potenciado extraordinariamente las posibilidades creativas de directores de fotografía u operadores, que en la actualidad imponen sus reglas a la base tecnológica y no al revés. Por consiguiente, como se ha indicado, la continuidad asumió estas innovaciones tecnológicas en los dispositivos de captación y registro en el sentido, primero, de dotar de movilidad o dinamismo, de liberar discursivamente, a la cámara y, por lo tanto, de potenciar sus capacidades narrativas y estéticas por medio de heterogéneas invenciones vinculadas a este principio, y en el sentido, segundo, de llevar al extremo dichos descubrimientos para generar estructuras técnico–expresivas en los límites formales del texto fílmico y, con ello, componer o integrar una serie de fórmulas codificadas de enunciación fílmica, como el denominado reencuadramiento o seguimiento dinámico de centros de atención o escala de planos.

Como puede observarse en las tablas siguientes, la variedad porcentual en la utilización de los recursos de captación y registro de la imagen responde a la heterogeneidad discursiva de la cámara debida a la complejidad de los planos–secuencia. Siguiendo el criterio metodológico de la Marca Diferencial Básica, se reseña en términos porcentuales el número de ejemplos donde dicha marca representa la construcción fundamental o privilegiada del fragmento (tipologías de *travelling*), a la vez que se reseñan o enumeran las obras más destacadas. Hay que extraer dos conclusiones cuantitativas: la cámara móvil tradicional, el desplazamiento físico del dispositivo de captación sin contar dispositivos avanzados como la *Steadicam* o la cámara virtual, representa un 40,8 % (204) del corpus, y dentro de este grupo, el *travelling* tipo *dolly* ha sido el más utilizado, en un 30,4% de ejemplos de la muestra (152), representando el 74,5% de los que utilizan cámara móvil convencional.

Fragmentos / Películas (33 / 6,6%)			Panorámica - Basculamiento
029	El crimen de Monsieur Lange Le crime de Monsieur Lange	1935	MDBpi / Panorámica – Basculamiento.
225	French Connection, contra el imperio de la droga / French Connection	1971	MDBpi / Panorámica – Basculamiento.
263	Nido familiar Családi Tűzfészek	1977	MDBpi / Panorámica – Basculamiento.

Fragmentos / Películas (20 / 4%)			Travelling tipo grúa
062	Los forajidos The Killers	1946	MDBpi / Travelling tipo grúa
147	Cuarenta pistolas Forty Guns	1957	MDBpi / Travelling tipo grúa
151	Sed de mal Touch of Evil	1958	MDBpi / Travelling tipo grúa
204	La colina The Hill	1965	MDBpi / Travelling tipo grúa
469	Breaking News Daai si gin	2004	MDBpi / Travelling tipo grúa

Fragmentos / Películas (152 / 30,4%)			Travelling tipo dolly
015	El último Der Letzte Mann	1924	MDBpi / Travelling tipo dolly
071	La soga Rope	1948	MDBpi / Travelling tipo dolly
133	Calle Mayor	1956	MDBpi / Travelling tipo dolly
088	La ronda La ronde	1950	MDBpi / Travelling tipo dolly
148	Senderos de gloria Paths of Glory	1957	MDBpi / Travelling tipo dolly
157	Los 400 golpes Les quatre cents coups	1959	MDBpi / Travelling tipo dolly
235	Todo va bien Tout va bien	1972	MDBpi / Travelling tipo dolly

251	El reportero Professione: reporter	1975	MDBpi / Travelling tipo dolly
259	La escopeta nacional	1977	MDBpi / Travelling tipo dolly
408	Armonías de Werckmeister Werckmeister Harmóniák	2000	MDBpi / Travelling tipo dolly

Fragmentos / Películas (14 / 2,8%)		Travelling vehículo	
006	Dejando Jerusalén por tren Départ de Jérusalem en chemin de fer	1896	MDBpi / Travelling vehículo (tren)
082	El demonio de las armas Gun Crazy / Deadly is the Female	1949	MDBpi / Travelling vehículo (coche)
231	Solaris	1972	MDBpi / Travelling vehículo (coche)
449	El tiempo del lobo Le temps du loup	2003	MDBpi / Travelling vehículo (tren)
487	Hijos de los hombres Children of Men	2006	MDBpi / Travelling vehículo (coche)

Fragmentos / Películas (11 / 2,2%)		Cámara sin soporte	
161	Al final de la escapada A bout de souffle	1960	MDBpi / Cámara en silla de ruedas
196	El evangelio según San Mateo Il vangelo secondo Matteo	1964	MDBpi / Cámara en mano
376	Keep Cool / Mantén la calma You Hua Hao Shou	1997	MDBpi / Cámara en mano

Fragmentos / Películas (7 / 1,4%)		Travelling óptico o zoom	
219	El estrangulador de Boston The Boston Strangler	1968	MDBpi / Travelling óptico o zoom
248	La conversación The Conversation	1974	MDBpi / Travelling óptico o zoom
268	Siete días de enero	1979	MDBpi / Travelling óptico o zoom

4.2.2.- La irrupción del sonoro.

La invención del dispositivo sonoro y su implantación en el medio fílmico divide en dos la Historia del Cine. Con la conversión del texto imagen (con contexto extrínseco musical o de acompañamiento, pero nunca integrado) en texto audiovisual, las películas entraron en una nueva dimensión, con nuevas inquietudes y nuevas funciones poéticas por desarrollar. A continuación, se repasarán brevemente sus principales hallazgos y descubrimientos tecnológicos y se aplicarán a la continuidad en el cine.

4.2.2.1.- Transformación audiovisual del dispositivo fílmico.

En lo que atañe a nuestra investigación, el sonido como nueva sustancia expresiva integrada en las ficciones, debemos establecer su relación con el plano–secuencia (si es posible como unidad exclusivamente sonora) para, a continuación, plantear cuáles son sus aportaciones a dicha técnica o modo de enunciación.

Siguiendo a Jeanne / Ford (1995) y Villafañe / Mínguez (1996), de 1895 a 1927, durante la vigencia del Modo de Representación Primitivo del cine mudo o silente, el sonido no estaba completamente apartado de las ficciones, sino que tenía presencia por medio de la ambientación musical y el comentario simultáneo de un locutor o actor en la sala de exhibición (partituras y acompañamiento en directo); los intertítulos (palabra escrita); y las imágenes acústicas (elementos visuales que remiten a sonidos). Aunque el desarrollo de la tecnología sonora venía desarrollándose desde finales del siglo XIX, fueron una serie de factores industriales (la necesidad de darle un aliciente técnico al progresivo descenso de público a las salas), narrativos (relatar historias más complejas) o estéticos (conseguir un arte o espectáculo total), los que acabaron por imponer o estandarizar su uso a finales de la década de los 20 y principios de los 30.

El sonido fílmico debía alcanzar tres objetivos o funciones necesarias e ineludibles para implantarse en el cine: primero, conseguir el registro en un

soporte; segundo, lograr la sincronización con la imagen; y, tercero, permitir la reproducción para la comunicación pública.

En 1877, Thomas A. Edison, con un dispositivo denominado fonógrafo, logra la primera grabación sobre un cilindro de estaño y la creación de su correspondiente reproductor. En 1888, Emile Berliner con el gramófono, consigue la grabación sobre discos planos de pizarra. Diez años después, ya con el cine inventado y difundido, se produce la primera grabación en soporte magnético (Cinta), se desarrollan los primeros micrófonos y amplificadores eléctricos y se conocen los primeros sistemas de sincronización. Poco después, en 1907, Lee De Forest investiga la amplificación del sonido y ya en la década de 1920, se plantean dos vertientes sonoras en relación a la unión del audio con el cine: o bien sincronizar sistemas distintos de imagen y sonido (Vitaphone) o integrar este último en el mismo soporte lumínico o fotoquímico (Movietone). En 1926-1927, Warner Bros. (con el sistema Vitaphone) sonoriza con música y efectos *Don Juan* (ídem) y *El Cantante de Jazz* (The Jazz Singer), ambas dirigidas por Alan Crossland, y un año después, en 1928, se produce la primera película totalmente hablada, *Lights of New York* de B.Foy. A partir de entonces, las mejoras en cuanto a grabación y registro sonoro se suceden, destacando en soportes la invención del Cassette de plástico en 1963, la del CD, primer soporte digital, en la década de los 80; la del Minidisc, también con codificación digital, la década siguiente, y la difusión de nuevos formatos como el mp3 en redes hipermedia ya en este siglo. También se han mejorado los sistemas digitales de grabación y el proceso de mezclas o edición sonora por software informático, y, a su vez, por último, igual que sucedió a finales de los años 20, se ha intentado dotar a las salas de exhibición de alicientes tecnológicos para recuperar espectadores perdidos por la concurrencia de los sistemas sonoros domésticos. Estos sistemas buscan la espectacularidad con una calidad de audio sobresaliente, por un lado, y con la intención de envolver espacialmente al espectador, por otro, de tal manera que el público se sienta rodeado por los componentes sonoros. Entre los principales sistemas digitales multicanal (Stereo / Surround) y de calidad sonora (en la reducción de ruido, por ejemplo) destacan el Dolby Digital, DTS, SDDS o el THX.

Desde los años treinta, por lo tanto, el cine sonoro se encuentra plenamente constituido. El sonido queda registrado sincrónicamente con la imagen formando la banda sonora, una mezcla técnica o edición de relaciones significantes jerarquizadas compuesta por la música, el diálogo o la palabra, los efectos, ambientes o ruidos y el silencio.

En relación con la enunciación en continuidad, hay que precisar dos diferencias fundamentales entre la imagen y el sonido: el oído funciona con mayor rapidez que la vista e implica necesariamente movimiento (temporaliza la imagen, en concreción, sucesión y vectorialidad). Los efectos de estas diferencias, a nivel estructural, es que no existe una unidad básica de sonido como en la imagen ejerce de dicha unidad el plano. Siendo la duración el único parámetro objetivable del sonido, este escapa a los límites de las unidades de contenido y discurso visual. Ni el mencionado plano, ni la secuencia, pese a la fuerte atracción del sonido por parte de la imagen (anclaje) consiguen constreñir la banda sonora, que se materializa, lógicamente por la unión audiovisual (pertenece a la imagen y viceversa) pero que no puede equipararse estructuralmente a dichas unidades. De esta manera, puede decirse que el plano–secuencia es una unidad visual, audiovisual, pero no estrictamente sonora.

De las cuatro funciones principales del sonido en un film: puntuar, subrayar de manera discreta algún elemento del relato; establecer convergencias o divergencias, confirmar o desmentir expectativas; separar elementos, con el silencio, por ejemplo (como construcción textual no como vacío neutro o ausencia de señal); y unificar, enlazar imágenes en un flujo (encabalgamiento sonoro, ambiente, música); esta última, la de utilizar la banda sonora para juntar o vincular la imagen y el sonido, es la más interesante a la hora de analizar textualmente la técnica o modo de enunciación del plano–secuencia. Efectivamente, como se constata en los ejemplos citados más abajo, los componentes sonoros se convierten en un referente temático y en un elemento discursivo aglutinador que configura las estructuras en continuidad, por medio de una canción integradora o articuladora o de un fondo sonoro

ambiental que dota de unidad al conjunto no fragmentado. Eso sí, no hay que olvidar que no puede considerarse el plano-secuencia como una unidad estrictamente sonora, como también se observa en los ejemplos, la banda audio puede preexistir y perdurar antes y después de empezado o concluido el plano-secuencia.

4.2.2.2.- La teatralidad sonora.

Por una parte, la construcción fílmica clásica irá alejándose paulatinamente de los esquemas estrictamente visuales que habían dominado el periodo mudo y potenciando los recursos sonoros en sus distintas vertientes. Los modelos de representación silentes resultaban de tendencia pictórica, propensos a privilegiar la significación referencial, en primera instancia, y simbólica, en niveles ulteriores, que es consustancial a la imagen. A su vez, esta configuración necesariamente fundamentada en la visión, producía un despliegue de montaje externo analítico, muy fluido y atomizado, basado en la puesta en serie de una gran cantidad de unidades planos de rápida lectura y comprensión,

The coming of sound is plainly a watershed: the central fact in any theory of cinema. Famously, it diminished the sovereignty of editing and for a time at least re-introduced - as part of the general vocabulary of film - the longer take: particularly in conversation scenes where in the early days (up until about 1930) it was an acceptable and convenient way of supporting sound continuity⁸⁵.

(Le Fanu, 1997:2)

Las nuevas ficciones, orientadas fundamentalmente a relatos de corte psicológico donde destacaba el predominio de la palabra oral (la música y los efectos enseguida adquirieron un papel subordinado frente al preponderante

⁸⁵ Trad. Cast.: “La llegada del sonido es claramente una división: el hecho central en cualquier teoría del cine. De forma evidente, disminuyó la soberanía de la edición y por un tiempo, al menos, reintrodujo – como parte del vocabulario general del cine–, la toma larga: particularmente en escenas de conversación donde en los primeros días (hasta, aproximadamente, 1930) era una aceptable y conveniente forma de sostener la continuidad sonora”.

diálogo) se alejaron de ese referente plástico y volvieron la mirada, como ya había ocurrido en los comienzos del cine, hacia el referente teatral. La palabra, por lo tanto, jerarquiza los elementos sonoros en el cine, erigiéndose como el elemento fundamental de concepción teatral que subordina o supedita a los demás elementos a su omnipotente presencia. Es lógico que así sea, ya que se trata de la comunicación más elaborada en la transmisión flexible de información, en su carácter simbólico, como signo arbitrario, y en su capacidad de percepción humana de la realidad. El cine, por consiguiente, se hizo vococentrista, la voz humana se impuso a lo demás y específicamente, verbocentrista, la palabra, en concreto, se convirtió en el elemento fundamental para captar la atención del espectador. Las secuencias pasaron a configurarse a partir del diálogo, el empleo narrativo de la palabra por los personajes en el cine, y su acotación en acciones. Las cualidades del mismo son la articulación, tensa y eficaz, entre lo dicho, lo sugerido o lo ocultado (explicitado por la comunicación no verbal u otros recursos de puesta en escena) y su impronta de realidad, de ser elaboradamente espontáneo (repeticiones, pausas, subrayados, etc.), además de su relación recíproca con la imagen (monólogos interiores, voz en off, etc.).

En relación con el plano–secuencia, este verbocentrismo afectó de dos formas: en primer lugar, las secuencias (de duración más extensa por la propia naturaleza discursiva de circunloquios y perífrasis del diálogo) se deciden planificar en una única toma que permita al intérprete desarrollar convenientemente en el tiempo su parlamento al modo teatral, sin cortes o injerencias de parones de rodaje para cambio de punto de vista o ángulo. Así, el actor puede demostrar sus cualidades artísticas en la declamación, la intensidad o la evolución de su ininterrumpida interpretación. Por lo tanto, se produce una revalorización de la puesta en escena, en el apartado de actuación de personajes. En segundo término, en combinación con las técnicas de movilidad de la cámara o de la profundidad de campo, se recubrió ese necesario desarrollo durativo del diálogo, con planificadas coreografías de comunicación no verbal (gestos, desplazamientos, etc.) para completar discursivamente lo que hubieran sido secuencias excesivamente estáticas o vinculadas, por la palabra oral, a su origen teatral. Lo mismo sucede con otros

elementos de la banda sonora. Si una canción o tema (ejemplo paradigmático de estructura musical) puede configurar un plano-secuencia, un baile (paradigma de coreografía interpretativa, con múltiples actores sincronizando su acción dramática) completa su diseño y ejecución como unidad en continuidad y le aleja, a su vez, de deudas discursivas con otras artes. En relación a estos aspectos de la continuidad, cuando la tecnología sonora se desarrolló convenientemente, se convirtieron en opciones discursivas y no en obligaciones demandadas por las constricciones técnicas de los dispositivos audio: *“Las primeras películas sonoras, realizadas con la cámara limitada por una cabina insonorizada (llamada Ice Box), volvieron a incluir tomas largas, con la acción representada de manera muy similar a la de una obra teatral, pero las cámaras con cubiertas insonorizadas incorporadas y los micrófonos múltiples, direccionales y móviles, permitieron que las películas se presentaran de nuevo con sofisticadas técnicas de montaje”* (Konigsberg, 2004:425). Nuevamente, los datos porcentuales y los ejemplos extraídos del corpus se basan en los criterios de Marcas Diferenciales Básicas donde los elementos sonoros adquieren verdadera relevancia textual.

Fragmentos / Películas (91 / 18,2%)			Configurantes sonoros
024	Drácula Dracula	1931	MDBpi / Palabra – Diálogo - Verbocentrismo
050	El cuarto mandamiento The Magnificent Ambersons	1942	MDBpi / Palabra – Diálogo - Verbocentrismo
197	Banda aparte Bande à part	1964	MDBpi / Música
212	Playtime	1967	MDBpi / Efectos sonoros - silencio
322	La condena Kárhozat	1988	MDBpi / Música
395	Magnolia	1999	MDBpi / Palabra – Diálogo – Verbocentrismo
459	Eleni	2004	MDBpi / Música
497	[Rec]	2007	MDBpi / Efectos sonoros - silencio

Fragmentos / Películas (12 / 2,4%)			Teatralidad sonora
025	La golfa La chienne	1931	MDBpi / Guiñol
069	Macbeth	1948	MDBpi / Obra teatral
283	Kagemusha: La sombra del guerrero Kagemusha	1980	MDBpi / Planteamiento teatral
292	Macbeth	1982	MDBpi / Obra teatral
368	Hamlet	1996	MDBpi / Obra teatral

4.2.3.- Profundidad de campo.

Así pues, ¿cómo crear una tercera dimensión, una multidimensión, una profundidad, una apariencia espacial, una impresión de realidad a partir de una superficie? Ésa es la pregunta, con sus posibles variantes de terminología, que se hacen los cineastas y los técnicos de cine. Dependiendo de su experiencia y de sus gustos personales, éstos contestan: con un fondo negro, con una masa de luz, una mancha oscura o clara, un color, un movimiento, un sonido, el fuera de campo, etc.

(Villain, 1997:121)

La profundidad de campo ha sido, en el escaso espacio dedicado en la teoría fílmica a ellos, seguramente el procedimiento tecnológico más comentado en las reflexiones y conceptualizaciones de los estudiosos del cine. Como ya se adelantó al hablar de los errores en las definiciones históricas de plano-secuencia, la profundidad de campo se ha formulado, en numerosas ocasiones, como sinónimo de plano-secuencia o toma larga, lo que no resulta terminológicamente correcto. Además, como veremos, tampoco se puede considerar en sí misma una técnica (como no lo era la puesta en imágenes de

la maquinaria de cámara, sino el reencuadramiento), sino un elemento tecnológico que posibilita una técnica más amplia, la composición en términos de profundidad (que puede conseguirse, por lo tanto, por medio de profundidad de campo o no).

4.2.3.1.- Fundamentos tecnológicos de la profundidad de campo.

En torno a la profundidad de campo deben establecerse o manejarse varios aspectos conceptuales. En primer lugar, hay que definirla, como herramienta óptica, en segundo lugar, enumerar los parámetros fotográficos que la magnifican o reducen, y, por último, configurarla como herramienta de creación audiovisual.

Hay que citar varias fuentes porque los matices son muy importantes en una definición rigurosa de profundidad de campo,

Este concepto enunciado se refiere a la zona del espacio que existe, por delante y por detrás del punto de enfoque, dentro de la cual la imagen obtenida sigue ofreciendo nitidez.

(Soler, 2000:34)

Es la distancia comprendida entre los puntos más próximo y más lejano de la escena a fotografiar que puede ser reproducida nítidamente en el plano focal. Dicho de otra forma: es el espacio que vemos totalmente nítido delante y detrás del sujeto o del plano sobre el que enfocamos el objetivo.

(Castillo, 2000:23)

Es el límite comprendido entre dos planos situados a distinta distancia del objetivo fotográfico, para que la imagen se halle a foco, límite que se hace variar al abrir o cerrar el diafragma.

(De Madariaga, 1994:135)

Es decir, es la *“región de la escena, por delante y por detrás de la distancia de enfoque, en la que las imágenes aparecen también enfocadas”* (Schaefer / Salvato, 2005:277) o *“es la zona nítida en profundidad, por donde pueden moverse los personajes sin salir de foco, con una medida dada de diafragma”* (Feldman, 2002:164). Por lo tanto, la profundidad de campo, tomando como referencia el punto u objeto de enfoque de la óptica en el campo encuadrado, es el espacio enfocado nítidamente por delante y por detrás de dicho punto. De tal manera que, a mayor profundidad de campo, se obtendrá más espacio escénico nítido (no sólo el motivo o sujeto principal de enfoque) y a menor, se reducirá dicho espacio (sólo se obtendrá nitidez en dicho motivo o sujeto de enfoque): *“Se denomina rodaje en profundidad al hecho de situar los personajes (y los objetos) en varios planos y hacerles interpretar según una predominante longitudinal en el espacio (el eje óptico de la cámara). La profundidad de campo es mayor cuanto más alejados estén los planos últimos del primero y este esté más próximo del objetivo”* (Martín, 1962:173).

La relevancia de este elemento óptico, en la jeraquización de la mirada del espectador a través de los centros de atención es capital,

En un plano, donde la mayor parte de sus elementos estén fuera de foco, es decir, borrosos, pero donde exista uno de ellos perfectamente definido, nítidamente dibujado, aún cuando pudiera encontrarse anclado en una zona débil del encuadre, atraerá inmediatamente la atención visual del espectador. La profundidad de campo constituye otro factor de refuerzo para ciertos componentes de la imagen. El ojo humano rechaza de modo instintivo todo aquello que no se le presenta con nitidez, todo lo que no se le ofrece con una perfecta definición en el dibujo de sus contornos.

(Soler, 2000:27)

Por lo tanto, la decisión de utilizar o no la profundidad de campo en los encuadres es un parámetro o factor técnico–expresivo fundamental: permite aislar objetos, integrar elementos en espacios más amplios, generar

sensaciones atrayentes (enfoque general) o desagradables (cuando se está fuera de foco) o reconfigurar la mirada del espectador por medio de hibridaciones discursivas, como veremos:

La profundidad de campo es en cierto modo el corolario de la toma de vistas móvil. En vez de ser la cámara la que se desplaza en relación a los actores, desglosando poco a poco planos de distinta amplitud, los actores se desplazan en relación a la cámara en el interior de un campo captado en plano fijo.

(Mitry, 2002b:42)

La profundidad de campo suele establecerse por su configuración óptica un tercio por delante y dos por detrás del objeto enfocado. Ahora bien, la técnica varía según el empleo de una serie de factores o de intervenciones en el dispositivo de captación, específicamente en su óptica. Así, según la distancia focal del objetivo, la profundidad de campo es mayor cuando la focal es corta (angular) y menor cuando es larga (teleobjetivo); según la distancia de enfoque, aumenta cuando ésta se aleja y disminuye cuando se enfoca sobre objetos cercanos; según el diafragma, aumenta cuando se cierra (f stops altos), y disminuye cuando se abre (f stops bajos); por lo tanto, también la luz existente es un factor, a mayor luminosidad, mayor profundidad de campo; indirectamente, también, según la sensibilidad del soporte fotoquímico, a igual cantidad de luz se puede diafragmar más con una emulsión más sensible y por lo tanto obtener una profundidad de campo mayor; por último, también depende del círculo de confusión del objetivo, en el mismo sentido.

De igual manera, operativamente, resulta útil el concepto de hiperfocal, que es la distancia entre el plano de la imagen y el personaje u objeto más cercano a cámara reproducido nítidamente cuando el objetivo está enfocado a infinito. Si se enfoca, por lo tanto, a la distancia hiperfocal, la profundidad de campo es desde la mitad de la distancia hiperfocal hasta infinito. La distancia hiperfocal viene dada por la focal al cuadrado dividida por el número f y por el diámetro del círculo de confusión máximo.

La técnica de profundidad de campo, debido a estos factores, se extendió cuando la tecnología fílmica lo permitió, es decir, cuando se inventaron luminarias y se desarrollaron objetivos que permitían mantener enfocado mayor espacio del encuadre. Aunque existieron tentativas en el cine mudo, no se empleó regularmente (y siempre dependiendo de los criterios poéticos no convencionales de ciertos directores como Welles o Wyler), hasta los años 40, y su redescubrimiento, como hemos visto, sentó las bases de elucubraciones teóricas, como las de André Bazin o Jean Mitry, en un sentido muy determinado: de confrontación directa con el *découpage* clásico, al reinventar la profundidad de campo, aparentemente, un espacio tridimensional sobre el eje z continuo. Según Jean-Louis Comolli en su *Note sur la profondeur du champ* (*Cahiers du cinéma*, Núm. Especial, *Scénographie*, 1980), “El juego combinado de la profundidad de campo y de los efectos de luz produce una imagen compuesta, discontinua, cortada por ocultadores y velos, manchas y máscaras internas, que, en la óptica baziniana, deberían dar la sensación de inscribir no mayor realismo sino precisamente menos”, es decir, que según el trabajo interno sobre los términos de profundidad se pueden sustentar concepciones opuestas sobre la técnica.

Sin embargo, como se verá en el epígrafe siguiente, la técnica de enfoque óptico se define por una serie de elementos y la profundidad espacial enunciativa por estos mismos y por otros constituyentes añadidos.

4.2.3.2.- La composición en términos de profundidad.

La confusión de denominar profundidad de campo a la técnica general de enunciación en continuidad que utiliza el eje Z, la tercera dimensión, para su construcción proviene de confundir su área de influencia tecnológico-expresiva,

Cuando se escogen varias escalas dentro de un mismo encuadre, entonces se dice que se ha usado la profundidad de campo.

(Lamet, Rodenas, Gallego, 1968:132)

Es decir, al emplear la profundidad de campo, resulta cierto que, al disponer de más espacio enfocado, se pueden crear distintos planos o términos de acción dramática respecto a la cámara (un primer término donde el objeto queda a una escala grande, un segundo término, a mitad del eje, o un fondo, donde el objeto queda a tamaño reducido, etc.) pero, también, se pueden generar esos términos sin necesidad de disponer de nitidez en los espacios que no se están utilizando narrativamente, y alterar, por lo tanto, el centro de atención de un punto a otro. Para ello, se pueden utilizar técnicas como el enfoque/desenfoque, la variación de foco (*Focus Pull*): *“El cambio del sujeto en foco del primer plano al fondo o viceversa”* (Dancyger, 1999:367) o las lentes de aproximación partida, que se emplean, según el director de fotografía Gordon Willis: *“Si una persona está cerca de la cámara, y otra persona está al fondo, lejos de la cámara, con una lente de aproximación partida se puede enfocar al mismo tiempo el tema cercano y el del fondo. A veces no hay profundidad de campo suficiente para enfocar a dos personas, y entonces es necesario utilizar una lente de aproximación partida”* (Schaefer / Salvato 2005:239). Al revés, puede existir profundidad de campo o cualquiera de estas otras técnicas en planos de corta duración articulados por montaje externo.

Por consiguiente, distanciándose de estas otras posibilidades tecnológicas de naturaleza óptica,

No es la profundidad del espacio representado, que puede aparecer desenfocado en buena parte, sino la porción de espacio que aparece enfocada en imagen: los objetos y personajes presentes en campo pueden estar enfocados entre uno y tres metros respecto al objetivo o entre un metro y cincuenta.

(Magny, 2005:75)

Así, aunque la profundidad de campo sea la base tecnológica más evidente de la técnica o modo en continuidad perpendicular al eje de la cámara, no es la única y, por lo tanto, no se pueden equiparar. Resulta preferible denominar a dicha técnica o modo composición o construcción en términos de profundidad.

Esta construcción enunciativa en términos de profundidad detenta varios rasgos destacables: primero, que puede constituirse bien por medio de la profundidad de campo (que mantendría simultáneamente todos los términos espaciales donde se produzcan acciones dramáticas, o la mayor parte de ellos, a foco) bien por medio del enfoque/desenfoque (interviniendo en bloque sobre la nitidez global de la imagen) o bien por medio del foco variable (modificando alternativamente el enfoque del centro de atención de un término espacial a otro). Puede apreciarse más abajo, que la profundidad de campo es la opción más recurrida, resultando las demás posibilidades virtuales; en segundo lugar, que, si bien su configuración tecnológica pertenece a la puesta en imágenes (a manipulaciones ópticas en el dispositivo de captación), los planos–secuencia o estructuras en continuidad que emplean los términos perpendiculares al eje se caracterizan por la importancia de su puesta en escena. Es decir, la profundidad de campo o las otras técnicas posibilitan la construcción, pero las características discursivas del espacio de la representación, de la iluminación natural o diegética de dicho espacio (que queda segmentado en términos por lámparas, ventanas, corredores de luz, etc.) y las actuaciones y coreografías de los personajes (elementos todos ellos vinculados a la puesta en escena y que se interrelacionan entre sí y entre los distintos términos) son los que dotarán de contenido y expresión al plano–secuencia, las verdaderas Marcas Diferenciales Básicas del fragmento. Esto se producirá siempre y cuando la puesta en imágenes (y la profundidad de campo no suele llamar la atención del espectador, como hemos visto anteriormente, ya que este sólo percibe cuando no hay foco o este cambia de objeto) sufra manipulaciones o intervenciones muy evidentes que entonces se conviertan en lo fundamental de la unidad (como el dinamismo de la cámara, cualidad que no suele aparecer en este tipo de estructuras, predominantemente estáticas); y en tercer lugar, debido a esto, la construcción en términos de profundidad supone una revalorización del montaje interno, al desechar fórmulas de fraccionamiento espacial (como el plano / contraplano) y mostrar el espacio en su globalidad: 2-D como términos de acción dramática, y 3-D (aunque sea una ilusión de la perspectiva, la técnica de representar en una superficie un objeto con la misma forma y disposición

con que aparece en la realidad) como línea en profundidad del eje Z, aprovechando las diagonales y los puntos de fuga de la imagen.

De acuerdo al heterogéneo empleo de estos elementos discursivos, pueden desprenderse connotaciones semánticas en torno a la cuestión de la mirada del espectador: si, por un lado, la construcción en profundidad permite transitar libremente por los distintos términos o si, por el contrario, dichos elementos dirigen su atención:

¿Qué significa el pan-focus desde un punto de vista expresivo? André Bazin, analizando el cine de William Wyler le da un curioso significado sociopolítico: “Hay una realidad psicológica profunda que debe ser preservada en el cine realista: la libertad del espectador a elegir su propia interpretación del objeto o evento. Ciertos directores usan el pan-focus para guardar este privilegio para el espectador. El pan-focus en William Wyler desea ser tan liberal y democrático como la conciencia del espectador norteamericano y de los héroes de las películas”. La afirmación es discutible pero contiene un concepto fundamental que es el de la selección dentro del cuadro, en este caso a cargo del espectador. Cuando no hay pan-focus y hay partes del cuadro en foco y otras en “flou” (fuera de foco), el realizador está eligiendo para el espectador.

(Kuhn, 1982:87-88)

Es decir, como se vio al analizar la aportación conceptual de Bazin, al utilizar la batería de recursos enumerada, resulta difícil ignorar u omitir la elección enunciativa del director, por lo que, a priori, la utilización de la construcción en profundidad no es más libre que una fragmentada, en primer lugar, además de por la intencionalidad inherente a la puesta en escena y puesta en imágenes, porque *“En un cuadro hay líneas de fuerza que llevan los ojos del espectador de una manera determinada (y por lo tanto su atención y concentración)”* (Kuhn, 1982:97).

Los tres aspectos reseñados anteriormente pueden constatar a continuación en los ejemplos seleccionados del corpus. La idea fundamental que se desprende de ellos es la intención de interrelacionar (a varios niveles, de acción dramática, de centro perceptivo dinámico de atención, etc.) los distintos términos en profundidad, de forma sucesiva o simultánea, y la consecución de esa intención por medio de la representación de espacios globales, integradores, orientados al conjunto más que al detalle particular.

Hay que añadir, respecto a este último aspecto, una importante cuestión que ya fue esbozada al hablar de las unidades de segmentación fílmica y de las teorías de Jean Mitry: ¿Cómo se denomina, en la escala de referencia humana de planos, a una unidad que tiene tres o cuatro términos, y cada uno con un objeto o sujeto de tamaño distinto? ¿Se trata de un PP o de un PG? En la mayoría de estas estructuras se comprueba que sus encuadres contienen objetos y personajes situados en un Plano de Conjunto, otros en un Plano Medio, y además, un rostro en Primer Plano. Y todos se encuentran perfectamente enfocados, por lo que en principio, no se desecha ningún término de la imagen. Como se apuntó con anterioridad, lo correcto, a nuestro parecer, sería considerar al plano por su tamaño más grande, ya que esta escala contiene a las inferiores, y, además, suscribe esa idea de interrelación del conjunto en detrimento del detalle aislado. Ahora bien, puede ser que en un plano—secuencia de estas características, como se indica abajo, no simultanéé los tamaños o escalas sino que los secuencie en el tiempo o los articule diacrónicamente por medio de su dilatada duración: igualmente, habrá que denominar al plano por su extensión más amplia (y estas estructuras casi siempre son así por su propia naturaleza en profundidad, como se ha apuntado) pero puede ser de interés, para el análisis y la creación, ir comprobando los tamaños cambiantes y definir determinadas partes por su escala actual en la secuencia.

Fragmentos / Películas (76 / 15,2 %)			Construcción en términos de profundidad
040	La regla del juego La règle du jeu	1939	MDBpi / Profundidad de campo
044	Ciudadano Kane Citizen Kane	1941	MDBpi / Profundidad de campo
046	La loba The Little Foxes	1941	MDBpi / Profundidad de campo
060	Los mejores años de nuestra vida The Best Years of our Lives	1946	MDBpi / Términos enfocados
083	El tercer hombre The Third Man	1949	MDBpi / Profundidad de campo
108	Los invasores de Marte Invaders from Mars	1953	MDBpi / Término enfocado
140	Escrito sobre el viento Written on the Wind	1956	MDBpi / Profundidad de campo
141	Centauros del desierto The Searchers	1956	MDBpi / Profundidad de campo
194	Los pájaros The Birds	1963	MDBpi / Profundidad de campo
199	Marnie la ladrona Marnie	1964	MDBpi / Profundidad de campo
203	La muerte tenía un precio Per qualche dollaro in più	1965	MDBpi / Profundidad de campo
212	Playtime	1967	MDBpi / Profundidad de campo
241	La gran comilona La grande bouffe	1973	MDBpi / Profundidad de campo
256	Todos los hombres del presidente All The President's men	1976	MDBpi / Profundidad de campo
284	La niebla The Fog	1980	MDBpi / Profundidad de campo
288	El submarino Das Boot	1981	MDBpi / Profundidad de campo
294	Nostalgia Nostalgia	1983	MDBpi / Profundidad de campo

298	Érase una vez en América Once Upon a Time in America	1984	MDBpi / Enfoque – desenfocado
328	Días de eclipse Dni zatmeniya	1988	MDBpi / Profundidad de campo
402	Código desconocido Code Inconnu	2000	MDBpi / Profundidad de campo

4.2.4.- Nuevos formatos de pantalla.

El perímetro de la pantalla o de la emulsión fotoquímica, como base física del encuadre fílmico y de su recepción pública posterior, ha ejercido históricamente una función preponderante, en primer lugar, en la configuración plástica de la imagen, y, en segundo, en los desarrollos narrativos o estéticos derivados de esa configuración visual. Respecto a la enunciación en continuidad, resulta imprescindible estudiar la evolución de los formatos de pantalla, ya que estos, al modificar el espacio de la representación, el campo y el fuera de campo, o la composición, la relación interna de constituyentes de puesta en escena y puesta en imágenes, también afectan a la articulación de distintos encuadres o montaje externo, si se trata de perímetros reducidos, o a la construcción no fragmentada, si dichos formatos abarcan o configuran técnico–expresivamente más extensión de encuadre.

4.2.4.1.- La superación de la pantalla académica.

Marco – frontera o ventana, encuadre cerrado o abierto, las relaciones del marco, fijadas por Edison y Eastman, permanecieron inmutables, salvo pequeñas modificaciones o excepciones, durante 45 años, hasta que llegó lo que podría llamarse “la guerra de las pantallas”, guerra que dista mucho de haber finalizado.

(Torán, 1998:58)

En una fecha tan temprana como 1908, ya quedaron definidas las normas de la película cinematográfica como soporte: 35 mm. de ancho con 16 fotogramas por pie y 4 perforaciones a cada lado del fotograma de 18 x 24 mm. Es decir, con una relación o ratio de aspecto entre el ancho y el alto de 4/3 o 1,33:1. Esta apertura o relación de pantalla, que ha sido denominada *academic aperture*, resultó hegemónica⁸⁶, prácticamente exclusiva, hasta la década de los cincuenta y fue, y sigue siendo, con permiso de las pantallas 16/9 y demás incipientes desarrollos aún no universalmente establecidos, el formato elegido para los receptores domésticos de televisión. La razón de elegir esa relación de cuadro dista mucho de estar en consonancia con el rectángulo, sección o proporción áurea, cuya relación de lados responde al número *Phi* o número de oro (1,618), y que ha presidido el arte occidental, pintura o arquitectura, desde la escuela pitagórica. Tiene que ver, más que con una elección artística consciente, con una cuestión puramente técnica o industrial: esa relación coincidía con la establecida en la placa fotográfica convencional, de la que eran fabricantes tanto los Lumière en Europa como Eastman en Estados Unidos.

El éxito de la televisión desencadenó la necesidad de replantear el propio formato fílmico, para superar y distanciarse de las características de la pantalla de los receptores domésticos del nuevo medio audiovisual. Fue la Twenty Century Fox, en 1953, la empresa que adoptó el primer y más implantado nuevo formato, el CinemaScope, por primera vez empleado en la película *La túnica sagrada* (The Robe, Henry Koster). Se trata de un sistema anamórfico acompañado de sonido estereofónico en cuatro pistas. Basado en un objetivo con un primario de lentes cilíndricas con el eje de curvatura vertical, producía una imagen comprimida lateralmente, según un factor de compresión de 2:1, que luego en la sala de exhibición se estiraba con el objetivo de proyección provisto de otro par de lentes cilíndricas. Esta imagen, que en el negativo ocupaba un fotograma completo (*full aperture*) de 18 x 24 mm., proyectada mediante la desanamorfización, rompía el tradicional formato académico. Del cuadrado 1,37:1 (que, como se ha apuntado, era el ratio

⁸⁶ Con el advenimiento del sonoro se produjo una modificación en el tamaño del fotograma para dar cabida a la banda de audio, pero se respetó la relación, con una pequeña corrección, quedando en 1,37:1.

establecido una vez se incorporó el sonido) se pasaba a una pantalla decididamente rectangular o apaisada, con una relación 2,55:1. Ante la necesidad de incluir banda de sonido óptico (es decir, impreso en el propio fotograma) para aquellas salas no equipadas con lectores de sonido magnético, se modificó el ratio a la relación estandarizada de 2,35:1.

La espectacularidad del sistema residía en la visión periférica que proporcionaba a un espectador situado en el lugar conveniente. Además, su implantación provocó una batería de nuevas preguntas formales o expresivas que suscitaron un amplio debate profesional en las áreas enunciativas de fotografía, montaje, y, sobre todo, dirección. Dentro de estas nuevas inquietudes, el discurso en continuidad, como veremos, se encontró en el núcleo mismo del debate.

Superados los condicionantes económicos (ampliar lateralmente las pantallas de los locales de exhibición y alquilar el objetivo de proyección a la Fox suponía un coste en equipamiento técnico que muchas salas no estaban dispuestas a asumir), el nuevo formato resultó un completo éxito y abrió la puerta a la irrupción ininterrumpida de otros sistemas.

La demanda de películas en sistemas anamórficos era mayor que el ritmo de producción, por lo que se pensó, para competir con el CinemaScope, proyectar las películas rodadas con objetivos y formatos tradicionales de 1,37:1, mediante un objetivo más angular y sobre una pantalla más grande, de disposición más apaisada o alargada, ocultando, mediante un caché en ventanilla, dos bandas arriba y abajo del fotograma. Nace así el WideScreen o pantalla panorámica. Su relación principal es de 1:85, 1, siendo también posible encontrar muchos trabajos fotografiados en 1,75:1 y 1,66:1, proporciones más medidas elegidas por los operadores (que enseguida trasladaron a la fase de rodaje el sistema de cachés en proyección, con la intención de que no se estropearan o cortaran, a la hora de exhibir la película, las composiciones preparadas visualmente en dicha fase del proceso) que veían demasiado forzado el espacio de trabajo del encuadre tradicional.

A su vez, aunque con menor relevancia y permanencia comercial en el tiempo, otras productoras y distribuidoras idearon una serie de sistemas anamórficos y similares, encaminados todos a la mejora receptiva del tamaño y la calidad de la imagen.

El Vistavisión (Paramount) utilizaba, para cada fotograma, mayor área de negativo. Al discurrir la película en cámara horizontalmente, las dimensiones del fotograma ocupaban 8 perforaciones y eran de 37,7 x 25,1 mm., el doble de ancho que el *full aperture* de 18 x 24 mm. En proyección se reducía sobre película estándar de 35 mm. de paso vertical, pero respetando una relación panorámica de 1,85:1, con lo que podía emplearse en cualquier sala de exhibición. Dos películas dirigidas por Hitchcock, *De entre los muertos* (Vertigo, 1958) y *Con la muerte en los talones* (North By Northwest, 1959), demuestran la importante calidad de imagen que producía este sistema.

El Technirama era un sistema que empleaba el mismo paso horizontal de película de 35 mm., pero con una anamorfización, factor de compresión 1,5:1, que permitía positivarse en 35 mm. anamorfizado, compresión 2:1. También podía positivarse en 70 mm. desanamorfizado, obteniendo la misma compresión. *El fabuloso mundo del circo* (Circus World, Henry Hathaway, 1964), fue rodada en Technirama.

Todd-Ao se basaba en película de 65 mm. de ancho en rodaje, ampliado a 70 mm., para poder incluir seis pistas de sonido magnético estereofónico, fuera de perforaciones, al proyectar el positivo.

Otros sistemas que utilizaban película de 65 mm. fueron el SuperPanavisión y el UltraPanavisión. El primero se basaba en un negativo de 65 mm. de paso vertical con imagen sin anamorfizar. El segundo con negativo de 65 mm. anamorfizado, relación de compresión 1,25:1, luego positivado también anamorfizado sobre 70 mm. en pantallas con el ratio más desproporcionado de este tipo de formatos, 2,7:1.

La escalada tecnológico-expresiva en busca de opciones cada vez más gigantescas llevó al invento del Cinerama, sistema consistente en una inmensa y alargada pantalla ligeramente circular, cubierta por la yuxtaposición de tres fotogramas estándar proyectados por tres aparatos situados en el mismo sitio con los ejes ópticos ligeramente convergentes y totalmente sincronizados. Desde la cabina, el ángulo de visión alcanzaba los 140° de ancho por 55° de alto, con lo que el ángulo de visionado de cualquier espectador era tan extenso que le obligaba a tener que mover la cabeza para abarcar los extremos de la pantalla. El rodaje en Cinerama resultaba de una gran complejidad, al tener que realizarse con tres cámaras simultáneas con los ejes ópticos divergentes. No menores resultaban las dificultades a nivel de exhibición, que requerían salas especiales; tenían que contratar un técnico especializado, aparte de los proyccionistas, para controlar la sincronía y el sonido estereofónico; y resolver el problema más importante: que los proyectores aguantaran todo el metraje, sin interrupciones, para no perturbar la precisión de ángulo de los tres ejes y la sincronía de fotograma que exigía. Estas excesivas complicaciones operativas imposibilitaron la continuidad del sistema, pese a su considerable éxito de público, lo que le mantuvo siempre como un dispositivo experimental en pruebas que no llegó a materializar (ni en su versión reducida de una sola cámara / proyector en una pantalla igualmente gigante) una cantidad significativa de obras que puedan ser analizadas.

Por otro lado, el Techniscope o 2P, era un sistema ideado por Technicolor para abaratar los costes en los rodajes con un aprovechamiento más racional de la película negativa. El ratio del negativo panorámico (1,85:1) desperdiciaba mucha superficie del mismo, malgastada en banda sonora, inutilizada en el rodaje, al utilizarse el *double system* con magnetófonos sincrónicos, y por el nervio muy grueso que el ratio panorámico ocasionaba. El Techniscope utilizaba estas superficies inutilizadas mediante un fotograma de dos perforaciones a cada lado, en vez de las cuatro habituales, lo que daba lugar a un fotograma de 21 x 9,3 mm., con un ratio de 2:1. Este negativo se positivaba a través de una lente anamórfica horizontal inversa que lo estiraba verticalmente hasta cubrir un fotograma convencional de 35 mm. Quedaba así una imagen anamorfizada normal que, más tarde, en proyección, mediante el

objetivo anamórfico habitualmente empleado, recuperaba su aspecto original, llenando una pantalla de CinemaScope con un ratio parecido a 2,35:1. La imagen había sufrido, por lo tanto, una ampliación en dos fases: la primera de estiramiento vertical en el laboratorio, la segunda en la desanamorfización de proyección. La garantía del procedimiento Technicolor aseguraba la calidad final de la ampliación. Las ventajas eran evidentes, ahorro de negativo al 50 %, cámaras más ligeras sin el engorro del objetivo anamórfico etc., lo que la hacía muy recomendable para relatos de acción. Como contrapartida, exigía ópticas de gran calidad, especialmente de los angulares, ya que al utilizar focales con ángulo de visión análogo al 16 mm., pero teniendo que cubrir un fotograma mucho más ancho, de 35 mm., tenían que evitar las aberraciones marginales. *Estambul 65* (Antonio Isasi Isasmendi, 1965), es un destacado ejemplo de película Techniscope.

A continuación, se analizará la enunciación en continuidad o no fragmentación respecto a estos formatos de soporte/pantalla con ratios de aspecto tan dispares, extrayendo dos conclusiones discursivas del desarrollo de estos sistemas visuales: en primer lugar, los perímetros de las pantallas han tendido a incrementar sus dimensiones, por espectacularidad o por distanciamiento con otros dispositivos mediáticos más reducidos⁸⁷. En segundo lugar, esa notable extensión del tamaño de la pantalla ha afectado al espacio de la representación en un doble sentido: por un lado, ha aumentado el ángulo global de campo encuadrado, y, por otro, esa dilatación o agrandamiento del campo se ha producido en concepción u orientación horizontal, favoreciendo los ratios o relaciones de aspecto proporcionalmente mucho más largos que altos, es decir, rectangulares apaisados, en detrimento de formatos con relaciones más equilibradas.

⁸⁷ El fenómeno de las pantallas reducidas de los mini-cines se produce en la recepción visual como salas de exhibición: los textos fílmicos proyectados, sin embargo, están planteados con formatos de estas características.

4.2.4.2.- Implicaciones discursivas en la recepción fílmica.

Los formatos panorámicos que aparecieron a partir de entonces presentaron cambios en la concepción del encuadre y del montaje cinematográfico.

(Fernández Sánchez, 1997:162)

Resulta lógico pensar, desde un punto de vista enunciativo, que estos nuevos sistemas fueran a afectar considerablemente a las decisiones poéticas del texto fílmico, y, especialmente, a las estructuras del montaje cinematográfico, tanto interno como externo, produciendo un rápido desplazamiento de las formas basadas en el montaje físico de distintos planos a las técnicas o modos de la no fragmentación. Al incrementar el tamaño de la pantalla y potenciar la horizontal del cuadro, favoreciendo unas composiciones visualmente más ricas que las, prácticamente, cuadradas del formato académico, y al necesitar, por ello, mayor tiempo de lectura para agotar la información y expresión contenida en el plano, resulta comprensible especular que el desarrollo discursivo de puesta en escena y puesta en imágenes, dentro del cuadro, que el montaje interno, y, por inclusión, el plano–secuencia, fuera en estas nuevas ficciones un modo recurrido de enunciación:

Las técnicas modernas de Cinemascope, Panavisión, Todd-AO, exigen el montaje sintético como más apropiado a la pantalla de grandes dimensiones. El peligro del montaje sintético es la teatralidad y lo espectacular sin garra humana.

(Lamet, Rodenas, Gallego, 1968:230)

Sin embargo, tras realizar el análisis de obras concretas, no podemos suscribir dicha hipótesis plausible, ya que cuantitativamente no sólo no se produce un aumento significativo de planos–secuencia en los primeros filmes que emplean estos formatos sino que, por diversos motivos que se apuntarán después, se produce una regresión cualitativa (en estas décadas de implantación de los sistemas) en cuanto a las funciones e intenciones de la continuidad en el cine.

Primero, debe admitirse que no es posible realizar un estudio completamente fiel de los cambios que produjeron las nuevas versiones de espectáculo global que se gestaron por entonces, ya que su innovación se fundamenta en la ostentosa exhibición de las obras y no en ellas mismas como texto, con lo que, aún disponiendo de copias de los films que suministraron material narrativo a esas inauditas proyecciones, no resulta un análisis textual riguroso (que para mayor lamentación, difícilmente podrá llevarse nunca a cabo) al omitir, precisamente, las características preeminentes de los sistemas que las dotaban de novedad,

El realismo sensorial que posee el teatro también intentó crearlo el cine en los años 50 con el antecedente de la realidad virtual de las proyecciones tridimensionales, las cuales necesitaban –y de ahí su resistencia al éxito– gafas especiales para ver las películas realizadas con ese sistema.

(Miralles, 2000:170)

Hubiera conformado una investigación apasionante abordar las influencias de las pantallas múltiples o de las tridimensionales, por ejemplo, en el montaje cinematográfico no fragmentado, pero sólo se conservan comentarios parciales al respecto y no resulta posible constatar más que determinados parámetros concretos (por ejemplo, en el caso de las 3-D, se tiende a construir en profundidad, alargando el espacio frontal de representación hasta la butaca, para suscitar determinadas reacciones en el receptor).

Por el contrario, existe la oportunidad de analizar elementos intrínsecos a los textos fílmicos, que dependan menos de la tecnología de difusión y más de las propias elecciones de formato en el rodaje de cara a aprovechar y potenciar creativamente ese nuevo recurso. Es el caso de los distintos formatos de pantalla que se han señalado, concretamente, de los históricamente más extendidos, el CinemaScope y el Widescreen.

Los ritmos de montaje en los planos se hacen más lentos, debido a que el espectador ha de tener tiempo suficiente para poder observar todo el largo de la pantalla, y comprender el significado del plano antes de que este cambie

(Fernández Sánchez, 1997:163-164)

Por consiguiente, una larga serie de características discursivas concretas propiciatorias del montaje interno, venían a potenciarse con la irrupción de los nuevos formatos.

Por un lado, efectivamente, al ampliarse, incluso duplicarse, la superficie de pantalla, el tiempo de lectura de la imagen tenía, necesariamente, que dilatarse, para no producir uno de los errores más castigados por la experiencia receptora del público: la pérdida de información por un prematuro cambio de plano.

Por otro lado, una composición plástica rica y estable, plena de elementos constituyentes y con una fuerte vinculación con los límites formales del encuadre, como las estructuras planificadas visualmente de los formatos decididamente apaisados, tiende a ser de naturaleza más estática, más pictórica, más completa en sí misma, menos tendente a la dinámica de los movimientos de cámara y de los cambios de angulación de los sucesivos planos que privilegian encuadres discursivamente menos aparatosos o cerrados y autónomos.

Ahora bien, constatando que se produce un incremento apreciable en la duración de los planos y pueden reconocerse algunos modos concretos de apuntes de dirección, en cuanto a la puesta en escena (tratamiento de los segundos términos y fondos, en el formato académico frecuentemente despreciados o inexistentes) y la puesta en imágenes (composición tendente a los márgenes laterales, alejando objetos y personajes del centro del encuadre), un recorrido por los filmes que emplean cualquiera de estos formatos no presenta la cantidad de planos–secuencia diferenciales que cabría esperar. Es decir, se encuentran gran cantidad de manifestaciones de estructuras en

continuidad, pero empleando las mismas técnicas o los modos propios de otras Marcas Diferenciales Básicas analizadas, y no se perciben aspectos originales, únicos de esta tecnología del formato, sino que se limitan (y no debe desecharse, por lo tanto, su relevancia) a potenciar determinados aspectos ya analizados textualmente (como las construcciones en profundidad).

El motivo principal por el que no destaca un incremento cualitativo de ejemplos de no fragmentación, basados en esta Marca Diferencial Básica de la utilización de nuevos formatos en estos textos fílmicos, estriba en que, por encima de la tecnología o los elementos puramente técnicos sobre los que establecer la enunciación de un relato ficcional, se encuentran las elecciones comunicativas, industriales y artísticas de muy diversa índole, que son las que en última instancia realmente dictaminan la construcción formal de un film. De ahí que se produjera el fenómeno opuesto:

Por el contrario, la mayor fluidez de la presentación que el Scope estimulaba incrementó la fuerza de aquellos pasajes con un montaje staccato, como en Rebelde sin Causa, de Nicholas Ray, así como la fragmentada continuidad de El año pasado en Marienbad, de Alain Resnais. Los recursos pueden derivar en estilo sólo cuando han dejado de ser esenciales y se han vuelto, en el sentido más favorable de la expresión, gratuitos. En cualquier medio, el estilo está hecho de un conjunto de decisiones; pero las decisiones sólo pueden operar allí donde existen alternativas.

(Perkins, 1976:67-68)

Así, en las películas CinemaScope, Technirama, Todd-Ao, SuperPanavisión o Techniscope, las intenciones de sus responsables de dirección y montaje se limitaban a suscribir un guión predispuesto a un tipo determinado de narración (por ejemplo, épica, con gran número de figurantes y brillante despliegue escenográfico) y, por lo tanto, a privilegiar un tipo de decisiones técnico-expresivas de lo más convencional o estandarizadas que reforzaran ese tipo de productos comerciales, más encaminados a ilustrar una

historia espectacular que a volcarse en disquisiciones poéticas: *“No era de esperar que las posibilidades de la pantalla panorámica fueran apreciadas de inmediato. [...] el cine de pantalla panorámica sufrió los efectos de las primeras y toscas tentativas de adaptar todas las escenas, sin tener en cuenta su contenido, en interés del espectáculo.”* (Reisz/Millar, 2003:259). Sorprende ver, incluso, que el montaje externo pierde gran parte del elenco de nuevas formulaciones que se habían producido ya en los estertores del periodo clásico, y se queda reducido en estas películas a articulaciones muy primarias de plano general, plano / contraplano y vuelta a empezar o, como señalábamos anteriormente, a regular unas duraciones tipo, un poco más largas, eso sí, de lo que aconsejan las “gramáticas” fílmicas, pero sin ningún tipo de excentricidad o innovación estridente, como pudieran ser estructuras vertiginosas de cambio de plano, o, por el contrario, de largos fragmentos en continuidad. Es decir, se utiliza de forma inadecuada un recurso que pide otras formulaciones, como son las acciones desarrolladas internamente o el aprovechamiento del espacio encuadrado:

Que la pantalla panorámica funciona bien cuando la acción la ocupa totalmente; que una serie larga y complicada de acciones puede controlarse bien si se ha equilibrado con habilidad dentro de sus límites; y que el primer plano también es perfectamente aceptable cuando el montaje lo sitúa en su contexto.

(Reisz/Millar, 2003:259)

Es más, si en teoría, a mayor dimensión de pantalla debería corresponder mayor información, constatamos que las construcciones internas de los encuadres de estos filmes son mucho más primarias, más elementales informativamente. Suelen tener sólo un foco o centro de atención sobre el que dirigir la mirada y unos segundos términos y fondos (llenos de soldados y demás extras) que sólo sirven para rellenar tan vasta superficie de fotograma, y, por lo tanto, no requieren en ningún momento la lectura atenta o selectiva del espectador.

Como luego demostrarán bastantes autores de la Posmodernidad, el plano-secuencia encuentra, en cualquier formato panorámico que se aleje de las ratios más académicas, un campo de construcción muy destacado, por los factores de mayor campo y composición horizontal (la más proclive a desplazamientos de cámara) que se han apuntado. Los descubrimientos de este periodo inicial de empleo de estos nuevos formatos servirán, más adelante, para ofrecer piezas en continuidad importantes, pero, desde el punto de vista cualitativo, de textos reseñables por su originalidad, virtuosismo o relación con el resto del orden secuencial del film, por lo menos en lo que respecta al cine norteamericano de los sesenta que comenzó a integrar estos sistemas, los planos-secuencia se limitan a un papel subalterno, residual, y resultan menos recordados y apreciados que la utilización tecnológica en sí misma de los formatos. Su función bascula entre breves secuencias de presentación escenográfica o de tránsito espacial o temporal de duración restringida e importancia narrativa mínima. De hecho, ni no se ilustra una secuencia con más de un plano es porque no tiene para el director ninguna relevancia que le motive a dotar de más recursos de montaje al fragmento.

Fuera del cine comercial estadounidense (en las cinematografías francesa o japonesa), el plano-secuencia panorámico o en cinemascope, con todas sus cualidades técnico-expresivas, devendrá un recurso más empleado, pero no por estas Marcas Diferenciales tecnológicas, sino debido a las concepciones ideológicas autorales, al no pretender integrarse en una supuesta concepción clásica del montaje. Por lo tanto, los factores destacables de los mismos no se incluyen en este apartado.

Por consiguiente, tanto en un caso como en otro, no se constata en este análisis que la irrupción de los nuevos formatos haya afectado en concreto al plano-secuencia como otros parámetros tecnológicos. La configuración de los perímetros, por lo tanto, no puede considerarse, en sí misma, sin la concurrencia de otras variables técnico-expresivas, como una Marca Diferencial Básica de la continuidad.

Por último, reseñar que en la constante evolución de los dispositivos tecnológicos de soporte y recepción, no resulta descabellado afirmar que la enunciación en continuidad acabe por mantener una relación poética más estrecha con el formato o ratio que la contenga textualmente. La transformación del encuadre y la variación del campo, en definitiva, son factores básicos del discurso de puesta en escena y puesta en imágenes, por lo que a variaciones radicales de los primeros (imaginemos, por ejemplo, la difusión por teléfono móvil, con sus reducidas pantallas, o la invención de formatos circulares, verticales u otro tipo de superficie original) es de prever revoluciones discursivas en los segundos, y por lo tanto, en la configuración técnico–expresiva del plano–secuencia. Las posibilidades de la denominada realidad virtual son un campo de experimentación que apenas ha sido todavía esbozado.

Sadoul, hace medio siglo, ya intuía que el futuro del cinematógrafo podría seguir este camino:

Pantallas múltiples, pantallas esféricas, pantallas cilíndricas... Otros van aún más lejos, suprimiendo pura y sencillamente las pantallas, ya reducidas a laminillas o hilos por el Cinerama o el Estereokino. Desde 1940, ciertos especialistas intentan reproducir las imágenes, no sobre una pantalla reflectora, sino en el espacio mismo, por medios electrónicos. Se ha obtenido ya resultados experimentales que se limitan a unos cuantos puntos fijos. Pero abrirían una perspectiva asombrosa, la reproducción de imágenes animadas de tres dimensiones en el espacio. Así se podría realizar plenamente el sueño perseguido en la Edad Media por ciertos utopistas, reproducir hombres que andarán y caminarán, no sobre una pantalla, sino sobre un escenario. En derredor de ellos podría igualmente animarse en relieve los múltiples aspectos de la naturaleza. Sería entonces prácticamente imposible para un espectador distinguir los actores de carne y hueso de sus reproducciones electrónicas, en relieve, en color y en movimiento.

(Sadoul, 1980:271)

Habrá que esperar para comprobar las potencialidades de la realidad virtual respecto a la técnica o modo de enunciación del plano-secuencia, pero, en primera instancia, siguiendo la definición de Moreno: *“La realidad virtual es una tecnología hipertextual que utiliza sustancias expresivas cineinfogr ficas tridimensionales y sonoras para crear mundos posibles por los que el lector puede moverse libremente. Esta es la cualidad definitoria de la realidad virtual, la posibilidad de movimientos libres por los espacios virtuales como si fueran reales”* (Moreno, 2002:80-81), esos movimientos reales, si se asocian a la percepción y experiencia humana, se comprueban que est n muy vinculados a la continuidad de nuestro devenir vital.

Formatos		
Académico (Ratio 1,33)	276	55,2 %
Panorámico / Widescreen (Ratio 1,85)	91	18,2 %
Cinemascope (Ratio 2,35 / 2,55)	133	26,6 %

Fragmentos / Películas (2 / 0,4 %)		Sistema no convencional	
016	Napoleón Napoleón	1927	MDBpi / Proyección multipantalla
109	Los crímenes del museo de cera House of Wax	1953	MDBpi / Pantalla 3-D

4.2.5.- La composición analógica.

El trucaje óptico, sobre soporte fotoquímico, es decir, la intervención analógica en el material de registro, fue el primer ámbito tecnológico que vislumbró las posibilidades de subvertir la relación convencional de unidades de segmentación fílmica y establecer nuevas correspondencias creativas entre dichas unidades. Dejando a un lado los primitivos experimentos de composición analógica del cine mudo (las extraordinarias piezas de Méliès, por ejemplo) que ya anticipan las importantes soluciones discursivas de su utilización, la técnica se institucionaliza a partir del desarrollo de dos esquemas de integración de elementos heterogéneos, la retroproyección y la pantalla partida o *Split – Screen*, vinculados al desarrollo tecnológico de la copiadora óptica.

4.2.5.1.- Retroproyección y Split – Screen.

El cine de las décadas de los cincuenta y sesenta ofrece otra serie de avances tecnológicos que, si bien sólo inician un largo camino de hallazgos y conquistas y no obtendrán sus más logrados resultados hasta contextos analíticos posteriores, mutarán el concepto clásico de plano–secuencia y ampliarán los márgenes del proceso creativo de la no fragmentación hasta la fase de postproducción de un film.

Si, como se ha señalado, no será hasta el establecimiento definitivo de la Posmodernidad en el cine cuando los planos–secuencia ensamblados en la fase de postproducción alcancen su verdadero desarrollo y compongan la corriente de creación y análisis más destacable, en la década de los sesenta se encuentran ya dos variantes precursoras de las prácticas que componen hoy en día, rutinariamente, las ficciones cinematográficas.

Por un lado, hay que analizar la *Split-Screen* o pantalla partida. Según este procedimiento, en un mismo plano de montaje se incluyen dos o más tomas o planos de rodaje claramente delimitados o separados por varios recursos (líneas gráficas, cachés, espacios en negro, etc.) y, por lo tanto,

fácilmente discriminables por el espectador. La función principal de su empleo es ofrecer simultáneamente planos distintos, por motivaciones estéticas o narrativas, pero sin la pretensión de integrarlos o componerlos en un todo unitario formal. Es decir, se deja suficientemente inscrito en la enunciación que se trata de planos diferentes, pero se requiere su aparición en el flujo temporal de forma sincrónica, sin sucederse o intercalarse en el devenir del texto fílmico. Para componer una estructura en continuidad, por lo tanto, se requiere que al menos uno de los planos o subunidades en pantalla se mantenga mientras desaparecen las demás articuladas en nuevas unidades y así sucesivamente. Si cambian todos los segmentos sincrónicamente, se trataría de dos unidades tipo plano distintas.

Su intención básica es romper la aparente transparencia y naturalidad con la que se está desarrollando la historia y privilegiar, con cierto distanciamiento, las formas discursivas de narrar esa historia, haciendo patente la existencia e intervención externa de un enunciador.

El ejemplo paradigmático de pantalla partida lo ostentan las conversaciones telefónicas. Un personaje llama a otro y cuando este descuelga el teléfono, en vez de variar de plano por medio de montaje externo, el primero comparte la mitad de su plano con su interlocutor y así se obtiene un diálogo con un fuerte nexo de unión formal entre dos personas separadas espacialmente en la diégesis o universo narrativo (con lo que se permite la comparación directa entre ambos y el juego con la información visual que recibe el espectador).

Respecto al plano-secuencia, el recurso del *Split-Screen* se plantea como una herramienta sumamente interesante a la hora de configurar un nuevo modelo de construcción en continuidad. Las ingentes posibilidades que ofrece la integración de un número x de tomas o planos en uno solo, abre nuevas e inexploradas maneras de redefinir la secuencia fílmica, ensanchando las maneras de crear un discurso cinematográfico que busque innovar y transformar la relación de la forma con un contenido determinado.

Encontramos un ejemplo destacado en la película *La cuadrilla de los once* (*Ocean's Eleven*, Lewis Milestone, 1960) [172], además de en los fragmentos seleccionados más abajo. El contenido narrativo de la secuencia se compone de la ejecución final de un atraco múltiple a cinco casinos, el momento de depositar las cinco recaudaciones en cubos de basura. La disposición convencional consistiría en un montaje de las cinco subsecuencias o escenas, que conformarían una secuencia normal desde el punto de vista de la historia, pero que resultaría repetitiva, incluso redundante, por ser las cinco acciones iguales, desde el punto de vista de la forma de contar esa historia. El recurso de la pantalla partida sirve al director para contraer el tiempo necesario para dar cuenta de esos sucesos, necesitando mucha menos duración para ello, a la vez que, por un lado, evita la innecesaria repetición del mismo tipo de acciones y encuadres y, por otro, sobre todo, consigue plasmar la idea de unidad, de virtuosismo sincronizado (“Debéis funcionar como un reloj” dice el jefe de la banda) y de ejecución perfecta que toda película *Heist* o de atracos quiere transmitir y que despliega su climax en el momento de culminar narrativamente dicho motivo principal del film.

El *Split-Screen* aplicado al plano–secuencia no será, no obstante, un recurso muy presente en las ficciones fílmicas. Su aportación queda más como virtualidad, como posibilidad de empleo, que como práctica frecuente. Sin embargo, como veremos más adelante, esta modalidad de planos dentro de planos dará lugar a variadas interpretaciones teóricas que debemos considerar.

Por otro lado, de forma muy primitiva⁸⁸ y circunscritos a géneros determinados, como la ciencia ficción, especialmente proclives a albergar efectos especiales y trucajes de diversa índole, encontramos los primeros ejemplos de planos–secuencia que van más allá del copiado óptico sencillo de la pantalla partida, en la que, como hemos mencionado, todavía es posible diferenciar x “subplanos”, para proponer la integración absoluta de diversos materiales (tomas múltiples) para lograr un único plano, donde, si el proceso se

⁸⁸ Ya en el cine mudo, como se ha advertido, Georges Méliès o Segundo de Chomón habían elaborado pequeñas obras que sobreimpresionaban diversos materiales de naturaleza captada distinta para la construcción de un solo plano–película, pero su empleo en el cine comercial narrativo posterior no regresó hasta los años sesenta y no se ha convertido en práctica común hasta décadas posteriores.

ha llevado a cabo correctamente, sea imposible distinguir la divergente procedencia de los variados elementos que componen la imagen.

En primer lugar, la retroproyección es la variante primitiva, pero conceptualmente idéntica, de este procedimiento tecnológico:

Para dar vida a un descubierto, el mejor procedimiento y el más cómodo es la transparencia, también llamado en inglés back projection (proyección por detrás). Esta última expresión define el método; los actores y ciertos elementos del decorado se sitúan delante de una pantalla transparente sobre la cual se proyecta un filme.

(Sadoul, 1980:182)

El copiado óptico, técnica de efectos especiales analógica precursora directa de la composición digital por ordenador, amplía estas opciones básicas de narrar integradamente en continuidad,

Realizado por los especialistas de los laboratorios de procesado, el copiado óptico ofrece la posibilidad de combinar e integrar secuencias fílmicas en cualquier forma que se requiera

(Wilkie, 1999:72)

Los fundamentos de la impresora óptica resultan muy sencillos y rudimentarios, pero sus resultados, según se comprueba al analizar películas tan alejadas en el tiempo, son más que satisfactorios. En muchos planos, sólo las imposibilidades del contenido narrativo (un monstruo extraterrestre, por ejemplo) indican que se han integrado elementos de diversa procedencia que no han sido tomados o captados a la vez. En su forma básica, se trata de un sistema en el cual la película original pasa a través de un proyector y es re-fotografiada mediante una cámara cinematográfica. Así, las posibilidades de insertar máscaras o modificar parámetros de la imagen (tamaño del fotograma, alteración de los colores, etc.) son enormes. Las denominadas máscaras ópticas son unas máscaras opacas, colocadas frente a la copiadora mientras

pasa la película virgen, que hace que un área del fotograma permanezca sin exponer, en consecuencia,

Las áreas no expuestas pueden recibir diferentes tratamientos durante una segunda pasada, empleando una máscara opuesta a la anterior. Un ejemplo podía ser una escena en la cual una persona que se mira al espejo ve algo más que su propio reflejo.

(Wilkie, 1999:72)

La posibilidad de mezclar distintos bloques de elementos visuales de puesta en escena (personajes, fondos, objetos, etc.) para conseguir conformar un único plano, por un lado, atenúa la percepción del plano–secuencia como técnica o modo esencialmente de rodaje, necesitado de grandes despliegues escenográficos, costosa maquinaria de rodaje, trucos varios para solventar los conflictos técnicos e infinitos ensayos y complicaciones logísticas, y, sobre todo, disminuye las barreras espacio-temporales y las constricciones de los demás parámetros narrativos de la acción dramática que una grabación continuada establecía, permitiendo jugar mucho más con dislocaciones en esas dos coordenadas (incluso, la posibilidad de fabricar elipsis en fragmentos fílmicos en estricta continuidad) y proponer textos innovadores sólo frenados por la imaginación. Bien por sobreimpresión, transparencia, máscara o *travelling matte* (máscara móvil), la composición analógica introduce una serie de conceptos que tendrán su desarrollo en la cultura digital contemporánea.

Tampoco resulta posible encontrar muchos ejemplos de plano–secuencia que hagan acopio de estas combinaciones por copiadora óptica. Las causas son, en primer lugar, como hemos apuntado, que este tipo de trucajes se circunscribía a una serie muy concreta de ficciones; en segundo término, las dificultades técnicas predisponían el recurso a la utilización de planos, insertos, de muy corta duración, para que fuera menos apreciable el efecto, no siendo, por lo tanto, muy tendentes a englobar una secuencia entera de cierta complejidad; y tercero, sobre todo, porque en muchas estructuras resulta difícil discriminar sus componentes si no se han integrado de manera evidente o

formalmente deficitarias (los automóviles con fondos plásticamente distintos o los actores que hablan con su dobles, por citar dos ejemplos).

4.2.5.2.- La fragmentación en continuidad.

Recordemos que el término norteamericano para designar, convencionalmente, al plano-secuencia es *Long - Take*⁸⁹, es decir, toma larga. Dejando a un lado la ambigüedad e indefinición que, como se constató, se desprende de semejante expresión, debe notarse que se hace referencia, al hablar de toma, exclusivamente, a la fase o proceso de rodaje. Un plano-secuencia / toma larga sería la captación continuada a través de un medio de registro de una secuencia o una acción, más o menos prolongada en el tiempo, según si se analiza como unidad estructural de contenido y discurso o sólo como recurso formal de duración.

Esto, como hemos ido analizando en este recorrido histórico por la tecnología de la continuidad, es cierto para los planos-secuencia característicos del periodo mudo y del periodo clásico que se agotan en ciertos procedimientos y dispositivos. Dichas construcciones no fragmentadas se realizaban, se culminaban, durante la fase de rodaje, resultando la toma (de rodaje) equivalente intencionalmente al plano (de montaje) al ser éste el mismo exacto espacio-tiempo comprendido entre el arranque y detención de la cámara, descontando las colas de metraje.

Esta estructura basada en el rodaje, ha resultado hegemónica, hasta el punto de considerarse la única, a la hora de plantear la construcción discursiva de un plano-secuencia. Sin embargo, como se irá haciendo más patente según nos vayamos acercando al contexto actual, el discurso cinematográfico de dirección ha ido progresivamente desplazando gran parte de las decisiones técnico-expresivas del estricto ámbito del rodaje a las fases posteriores de

⁸⁹ El concepto *Long Shot*, que podría resultar más apropiado una vez se constata que los planos en continuidad no sólo pueden construirse en la fase de rodaje, es utilizado con otro sentido en el vocabulario europeo. Se traduce de la terminología anglosajona como Plano General, Plano de Conjunto, o Plano Largo, en el sentido de escala de referencia humana de tamaño de plano, no de duración o complejidad, por lo que su empleo, aunque más correcto, sólo redundaría en la polisemia y confusión que domina el vocabulario audiovisual.

acabado del film, hasta que estas, incluso, se han apropiado de la etapa del proceso teóricamente precedente (como en el caso de la previsualización o *previz* digital).

En la definición propuesta de plano–secuencia, se hizo hincapié en que, siguiendo el criterio de valorar el texto acabado, la obra apreciable por el espectador como elemento primero y último de creación y análisis, un plano–secuencia lo es por su disposición final, como estructura en continuidad que iguala la naturaleza durativa de un plano con una secuencia así considerada según diversos criterios de contenido o uniformidad discursiva. Es decir, finalmente, no interesa tanto el proceso como el resultado. Importan más los objetivos comunicativos y artísticos que el enunciador ha establecido, y por los que ha decidido recurrir a la construcción en continuidad, que las acciones concretas que haya tenido que afrontar (por ejemplo, construir una escenografía muy elaborada en un estudio⁹⁰) para alcanzar dichos objetivos. Ya en el periodo clásico el hecho de insertar un personaje conduciendo con una carretera proyectada fronto-axialmente o retroproyectada en estudio, no negaba el carácter unitario (es más, lo que se pretendía precisamente era su integración e imposible discriminación por el ojo del espectador) de la secuencia.

Así, deben incluirse no sólo las tomas continuadas de rodaje que se transforman en una secuencia no fragmentada, o en una estructura compleja de larga duración, en la copia definitiva del film, sino aquellos segmentos que están contruidos con varios fragmentos pertenecientes a distintas tomas de distintos proyectos de planos o del mismo⁹¹ y pretenden igualmente conformar un todo unitario o conjunto en continuidad. Así, se amplía la concepción de montaje interno, exclusivamente de rodaje, que habíamos visto hasta ahora y apuntamos una nueva modalidad con dos subvariantes:

⁹⁰ En la videografía de la investigación se incluyen las referencias de varios documentales o *making off* sobre las complejas cuestiones logísticas y operativas que deben resolverse en el proceso de realización de un plano–secuencia.

⁹¹ Por ejemplo, en *El ataque de los clones* (Star Wars Episode II: The Attack Of The Clones, George Lucas, 2002) se utilizaron las actuaciones de dos personajes de diferentes tomas para componer una conversación en el mismo plano definitivo de montaje en la copia estándar.

Toma A	Plano-secuencia (rodaje)
Toma A (Plano A) + Toma A2 (Plano A)...	Plano-secuencia (montaje)
Toma A (Plano A) + Toma B (Plano B)...	Plano-secuencia (montaje)

Por consiguiente, la composición analógica introduce un nuevo desarrollo enunciativo: la posibilidad de convertir fragmentos en un todo unitario continuo. Es decir, el plano-secuencia o la toma larga de montaje externo. Ahondaremos en este importante descubrimiento discursivo cuando se complete este planteamiento poético revolucionario con la composición digital, técnica evolucionada de estos primeros escarceos con la paradójica unión de elementos de puesta en serie contrarios u opuestos.

Fragmentos / Películas (14 / 2,8 %)		Composición analógica	
007	Viaje a la luna Le voyage dans la Lune	1902	MDBps / Sobreimpresión
008	El melómano Le mélomane	1903	MDBps / Sobreimpresión
025	La golfa La chienne	1931	MDBps / Sobreimpresión
172	La cuadrilla de los once Ocean's 11	1961	MDBps / Split-screen
218	El estrangulador de Boston The Boston Strangler	1968	MDBps / Split-screen
220	El estrangulador de Boston The Boston Strangler	1968	MDBps / Split-screen
239	Hermanas Sisters	1973	MDBps / Split-screen
240	Hermanas Sisters	1973	MDBps / Split-screen
450	Zatoichi Zatôichi	2003	MDBps / Sobreimpresión

4.2.6.- Dispositivos avanzados de rodaje.

Los dispositivos y maquinarias de captación y registro de la imagen y el sonido, como vimos anteriormente, no han sufrido aparentemente cambios o transformaciones importantes hasta el día de hoy. Sin embargo, debe analizarse en profundidad el desarrollo de una herramienta fundamental en el desarrollo de diversas estructuras de puesta en imágenes (específicamente en continuidad) y en la configuración técnica y creativa de nuevas soluciones formales: con la invención de la *Steadicam* y otros dispositivos avanzados de rodaje, se avanzó en la idea, tan largamente soñada por los enunciadores cinematográficos, de utilizar la cámara con una libertad de expresión sólo equiparable a la escritura literaria.

4.2.6.1.- Steadicam.

Las primeras tentativas de desarrollar el sistema se produjeron a comienzos de la década de los setenta. El operador de cámara Garrett Brown comenzó a pensar una manera de mejorar la estabilidad de los encuadres ejecutados cámara en mano, por medio de la construcción de un dispositivo para la misma que la aislara de las sacudidas ocasionadas por los movimientos del operador.

El objetivo era la consecución de resultados semejantes a los obtenidos por medio de una *dolly* o cualquier otro dispositivo de gran envergadura, de una forma más simple y que requiriera menor despliegue de recursos de producción.

Sus premisas, por lo tanto, eran la facilidad de manejo y la posibilidad de dotar a la cámara en mano o al hombro de una estabilidad semejante a la disfrutada por una montada en una *dolly*. Para ello, efectivamente, había que desprenderse de la inevitable transmisión de movimientos involuntarios del operador que supone toda cámara no asentada en un soporte tipo trípode, para lo cual, la idea motriz de Brown se revelaba como acertada: diseñar una manera de desconectar el dispositivo de registro del cuerpo del operador.

Lo primero que propuso fue montar la cámara en un poste, con la intención de sostenerla, y poner contrapesos en el otro extremo del palo para equilibrar los kilos del dispositivo de registro. Poco después, añadió un mango o asa para posicionar la cámara exactamente en el punto de balance y mejoró la estructura, reemplazando el poste rígido por un largo paralelogramo, creando una especie de pequeña grúa. Con la finalidad de sostener este artificio, añadió un sistema de cables y poleas, que aguantaban todo el peso sostenido comúnmente por el hombro del operador de cámara.

*What he wanted was a piece of equipment that would give him the same quality of movement as a dolly, that had the capacity to 'boom' the lens height continuously from above the head down to ground level with the camera mount kept parallel to the ground, and which would allow the camera to be moved in all directions while still remaining isolated from all movements of the operator. The idea was on track but the structure turned out to be excessively heavy and unwieldy, despite giving good results on film.*⁹²

(Ferrara, 2001:12)

Tras una serie de intentonas, mejoras y claudicaciones (desistió de la idea de que la cámara pudiera moverse desde lo alto de la cabeza hasta abajo del todo, a los pies), resolvió el principal problema: el peso y el tamaño del nuevo dispositivo, que resultaban excesivos para garantizar el trabajo eficaz y cómodo del operador. Finalmente, tras varios ensayos, Brown dio con la clave.

El éxito de su invento requería de una combinación de mecanismos de heterogénea naturaleza: un medio de captación expandido, es decir, una

⁹² Trad. Cast.: "Lo que quería era un equipamiento que le diera la misma calidad de movimiento que una dolly, que tuviera la capacidad de bascular el objetivo de forma continuada desde la altura de la cabeza hasta el nivel del suelo con la cámara mantenida paralelamente al mismo, y el cual permitiera a la cámara ser movida en todas las direcciones mientras permanecía aislada de todos los movimientos del operador. La idea estaba en marcha pero la estructura demostró ser excesivamente pesada e inmanejable, a pesar de ofrecer buenos resultados en la película".

cámara con sus distintas partes separadas unas de otras para incrementar su inercia; un “gimbal”, una serie de cojinetes y anillos que sirvieran de soporte pero que no transmitieran influencias angulares, conectado a un brazo para asumir el peso (en lugar del brazo del sufrido operador) y para aislar la cámara de indeseados movimientos laterales y verticales provocado por algún desplazamiento físico, como andar, correr, agacharse o subiera escaleras.

Además, su inventor comprendió que resultaba imposible mantener el ojo en el visor, al modo tradicional, sin padecer a cambio sacudidas y choques. Al complementar el dispositivo con un monitor, originariamente por medio de un tubo de fibra óptica, para al final decantarse por una pantalla de vídeo, ese problema no sólo estaba resuelto, sino que, como veremos más adelante, daría lugar a una nueva forma creativa de entender la relación cámara – operador.

These four items became the basis for Garrett's original patent, and he found that when (and only when) all four were combined, the result was astonishing – a device capable of eliminating the operator's unwanted motions and producing a shot as smooth as if on wheels⁹³.

(Ferrara, 2001:13)

Después de una serie de prototipos, que iban limando paulatinamente las aristas que todavía podían observarse en el invento⁹⁴, Garrett Brown creó el “*Brown Stabilizer*” que fue bautizado más tarde como *Steadicam*. La patente para los Estados Unidos, reconocida el 12 de abril de 1977, lo describe de la siguiente manera:

⁹³ Trad. Cast.: “Estos cuatro elementos fueron la base de la patente original de Garrett, y el encontró que cuando (y sólo cuando) los cuatro fueran combinados, el resultado era impresionante: un dispositivo capaz de eliminar los movimientos no deseados del operador y producir un plano tan suave como si fuera sobre ruedas”.

⁹⁴ El propio inventor, tras relatar desenfadadamente el carácter autodidacta y económicamente ínfimo de su proyecto (usaba los palos de las lámparas como estructura) admite esas lacras iniciales: “*I believed it would work well for fast – moving shots, but doubted it would ever give the dolly much competition for precision*” (Brown, 1988) (Trad. Cast.: “Yo creí que funcionaría bien para los planos de movimientos rápidos, pero dudaba si podría competir con la dolly en precisión”).

*A portable camera equipment system especially adapted for operation by a camera operator in motion and capable of being hand – guided, the system being of improved stability against angular deviation in pan, tilt and roll, and substantially free – floating in a manner to isolate the equipment also from unwanted lateral and vertical movement caused by the motion of the camera operator using the equipment*⁹⁵.

La primera generación del sistema *Steadicam* (el primer modelo comercial fue el CP – 35) estaba compuesta de una abrazadera o arnés vestido por el operador (*“operator’s vest”*), al cual se adjuntaba un brazo articulado (*“stabilizer support arm”*). En su otro extremo, el brazo sujetaba un poste que llevaba la cámara y el visor montados en la parte superior y el pack de baterías situados en la parte inferior.

Desde mediados de los setenta, la *Steadicam* ha evolucionado considerablemente gracias a que su diseñador ha seguido experimentando, haciendo uso, tanto de sus propias experiencias, como del bagaje de cientos de otros operadores. Hoy en día, además de los sistemas que han derivado de aplicar el original a diversos espacios y necesidades de rodaje (*Skycam, Flycam, Mobycam, Divecam*, etc.), la *Steadicam* resulta un sistema muy perfeccionado de sostenimiento de la cámara para soporte cinematográfico o videográfico que hace posible encuadrar mientras se permanece quieto o en movimiento, con el operador completamente aislado de su equipo a la vez que, con el cúmulo de ventajas que eso, veremos, supone de cara a la puesta en imágenes en continuidad, no se aleja de él y sigue llevándolo puesto para organizar y modificar constantemente el encuadre.

⁹⁵ Trad. Cast.: “Un sistema de equipamiento portátil de cámara especialmente adaptado para ser manejado por un operador de cámara en movimiento y capaz de ser manualmente dirigido, el sistema permite mejorar la estabilidad contra la desviación angular en panorámicas, basculamientos o giros, y flotar de forma libre, como forma de aislar el equipo de otros indeseados movimientos laterales y verticales provocados por el movimiento del operador de cámara utilizando el equipo”.

Debemos detenernos en otros aspectos relevantes de la *Steadicam*, ya que estos elementos tienen un papel muy destacado en la configuración enunciativa de planos–secuencia o tomas largas.

Como hemos apuntado, la *Steadicam* se compone estructuralmente de los siguientes elementos:

El traje o arnés del operador de cámara: Su función es distribuir el peso del sistema, incluyendo la cámara y su equipo óptico, en los hombros, espalda y cadera del operador.

El brazo de apoyo estabilizador: Une el traje con el resto del sistema. Sirve de soporte paralelo del rango completo de movimientos de brazo del operador y contrarresta sustancialmente el peso de los componentes de registro por medio de sus muelles. El brazo absorbe y neutraliza las sacudidas verticales y horizontales transmitidas por el operador cuando realiza una actividad física que implica desplazamiento.

El poste soporte: Se sitúa la plataforma para la cámara en la parte superior y el módulo electrónico, la batería y el monitor en la parte inferior. Está conectado al brazo por medio de un “gimbal” flotante de baja fricción. Esta pieza está diseñada para rotar 360° en los tres ejes y para resistir las fuerzas generadas por el equipo. El palo puede ser alargado o acortado según requiera el tipo de angulación y demás parámetros del encuadre.

Monitor: De manera similar a un visor, su función es ofrecer lo que ve la cámara. Permite al operador, que no puede mirar a través del visor convencional de la cámara, seguir y controlar la acción y sus propios movimientos. El monitor puede desplazarse, según convenga, por todo el poste, llegando, incluso, a poder situar todo el equipo (en “*Low Mode*”) en la parte baja del mismo, permitiendo tiros de cámara a pocos centímetros del suelo.

Esos elementos combinados permiten a la estructura *Steadicam* emplear tres principios fundamentales para alcanzar sus sobresalientes características de equilibrio y estabilidad:

Por un lado, cambia el centro de gravedad de la cámara: el llamado centro de masa o de gravedad es el punto en el que un objeto está en equilibrio en las tres dimensiones. Si el operador pudiera aplicar fuerza exclusivamente en ese punto, una transferencia indeseada de rotación sería limitada. Pero el centro de gravedad de una cámara está muy dentro de la misma máquina como para que el operador pueda sacar partido de ella. Aún es más, las manipulaciones del operador provocan inevitablemente que la cámara sufra mayor rotación. Al situar la cámara en un extremo del poste y la batería y el monitor en su contrario, una vez se ha equilibrado el sistema, la *Steadicam* sitúa su centro de gravedad en el poste justo bajo el gimbal. La cámara descansa al nivel del horizonte y el operador puede manipular el aparato sin añadir rotación indeseada.

*In short, the principal characteristic of the Steadicam system is that it stabilizes the camera by using balance, isolation and inertia. The job of the operator using the Steadicam is not to remove instability, but to shoot without adding any*⁹⁶.

(Ferrara, 2001:19)

Por otro lado, distribuye la masa de cámara: El peor enemigo de la firmeza o estabilidad de la imagen es la rotación involuntaria transmitida a la cámara. El sistema *Steadicam* combate esa inestabilidad incrementando la inercia de la cámara, lo que se consigue al separar convenientemente sus distintas partes. A su vez, el operador puede, sin dificultad, otorgar a la cámara los movimientos de rotación requeridos, gracias a la posición del “gimbal” en el centro de gravedad del sistema entero.

⁹⁶ Trad. Cast.: “En resumen, la principal característica del sistema Steadicam es que estabiliza la cámara usando el balance, el aislamiento y la inercia. El trabajo del operador usando la Steadicam no es tanto quitar la inestabilidad como encuadrar sin añadir más.”

Por último, se produce el aislamiento de la cámara: La *Steadicam* incomunica la cámara de los movimientos del operador por medio del brazo estabilizador y el “gimbal”. Este último previene los efectos no deseados de los movimientos angulares de dicho operador (a la vez que permite a la cámara ser dirigida con un ligero contacto), mientras que el brazo, aprovechando la gran inercia del dispositivo y la flexibilidad de su propio soporte, absorbe las sacudidas verticales, arriba y abajo, producidas por los movimientos del operador. Así mismo, la estructura también aísla la cámara de los vaivenes no pretendidos tanto laterales como hacia delante o hacia atrás, debido, nuevamente, a la flexibilidad de las juntas del brazo.

Las posibilidades discursivas de puesta en imágenes de la cámara montada en *Steadicam*, por lo tanto, se suman a las ya comentadas anteriormente de otros dispositivos. El sistema *Steadicam* como soporte del medio de captación y registro permite la reproducción análoga de movimientos que, según hemos ido viendo durante el recorrido tecnológico-expresivo, se fueron añadiendo al primitivo equipo cámara–proyector estático de los albores del cinematógrafo. Así, un operador puede panear 360° o bascular a sus anchas, manejando la cámara de forma suave y sin dificultad (como es menester a la hora de afrontar la captación de imágenes), a la vez que, y esta es la gran diferencia, además de la posibilidad de optar por el estatismo, como un soporte tipo trípode, puede situarse arriba o abajo (a escasos centímetros del suelo), y sobre todo, puede realizarse este catálogo de movimientos, de forma fluida y continua, mientras el propio operador está desplazándose, al estar la “[...] cámara dotada de un complejo sistema de suspensión que amortigua los choques, lo que ofrece una gran libertad de desplazamiento al operador y confiere a los movimientos de cámara una muy especial fluidez” (Siety, 2004:22).

Por lo tanto, la capacidad de realizar un gran número de encuadres, tanto estáticos como dinámicos, de la *Steadicam*, se sustenta en dos grandes apartados, según la posición en la que se sitúe el dispositivo y los movimientos que pueda realizar una vez emplazado en ese lugar.

Según la posición, las dos configuraciones principales de la *Steadicam*, *High-mode* y *Low-mode* permiten encuadrar desde una altura máxima de más arriba de la cabeza del operador hasta una mínima de justo debajo de las rodillas del mismo. Entre esas dos alturas resulta posible seleccionar cualquier emplazamiento angular requerido. A su vez, las dos posiciones fundamentales para el operador son denominadas *Don Juan* y *Missionary*. La primera le permite desplazarse físicamente manteniendo el sistema encarado enfrente de él. La segunda andar hacia delante encuadrando con el dispositivo detrás de él. El operador puede reajustar su posición respecto al encuadre, siguiendo las directrices demandadas por el plano, sin alterar indeseadamente el mismo, al poder moverse alrededor de la cámara a su antojo. Además, el lugar del traje del operador donde se emplaza el brazo puede ser cambiado de derecha a izquierda según resulte necesario. El grado de habilidad que exige el sistema a sus operadores implica saber manejar el aparato en todas las circunstancias posibles. Por último, como sucede con todos los dispositivos tecnológicos fílmicos, el mayor rendimiento que puede extraerse de la *Steadicam* se produce cuando se combina con otros sistemas, como grúas y varios tipos de vehículos, los cuales incrementan su ámbito, velocidad o posibilidades de movimiento, mientras preservan la estabilidad que define a la *Steadicam*.

Según los movimientos, la *Steadicam* puede realizar toda la gama clásica de movimientos de cámara, siendo más adecuada, por su propia configuración para ciertos tipos y combinaciones: la panorámica (*Horizontal Pan*), fácil de ejecutar, en cuanto es realizada en torno al eje vertical, que coincide con el poste; el basculamiento (*Vertical Tilt*), que supone dirigir la cámara arriba o abajo en torno al eje vertical, lo que exige mayor control respecto al equilibrio; el barrido (*Whip Pan*), un paneo ultrarrápido que puede realizarse de dos maneras: o bien rotando rápidamente la cámara en torno a su propio eje vertical, que, como dijimos, es el poste, o bien con el operador moviéndose a la vez que el dispositivo; el *Roll*, durante el cual la cámara se mueve lateralmente en torno al eje horizontal. Es la rotación en torno al eje óptico; y por último, el *Booming*, al estar preparado el dispositivo para permanecer en equilibrio, es adecuado para desplazamientos verticales de la

propia cámara arriba y abajo, y que este movimiento no afecte al ángulo de cámara.

4.2.6.2.- Paradigmas de enunciación de puesta en imágenes.

Debido a su naturaleza y características principales, como hemos ido observando, el sistema permite y privilegia⁹⁷ varios tipos de configuraciones de planos y encuadres, entre ellos, aquellos tendentes a la construcción en continuidad, como es la técnica o modo de enunciación del plano–secuencia.

The invention of the steadicam in the 1970s (which provided hand-held camerawork with the previously monopolised fluency of the crane) only, in this context, gave further possibilities to an already-existing syntax⁹⁸.

(Le Fanu, 1997:4)

Se enumeran a continuación las estructuras más características de encuadre, respecto a la puesta en escena (espacios a representar, acciones de personajes a cubrir) y la puesta en imágenes (captación y registro técnico–expresivo), y su posterior fijación en planos de montaje, que han ido afianzándose en la narración fílmica planteada con *Steadicam*. Convengamos previamente que, la propia utilización del dispositivo, por razones de producción, pero, sobre todo, de dirección, está orientada al montaje interno, es decir, a no sufrir una constante articulación de distintas unidades en su utilización. Más adelante se desarrollará este punto detenidamente. De momento hay que subrayar que un dispositivo que representa paradigmáticamente el desplazamiento, el movimiento-variación del encuadre, por lógica antepondrá el cambio interno a la yuxtaposición externa:

⁹⁷ Lo que también ha supuesto amoldarse a ciertos clichés y formulas reiterativas a la hora de emplear el recurso. Por ejemplo, resulta un tópico cubrir el avance de personajes por un pasillo (espacio en el que difícilmente podrá instalarse un *travelling*) en estricta continuidad por medio de la *Steadicam*.

⁹⁸ Trad. Cast.: “La invención de la *Steadicam* en los setenta (la cual permitía trabajo de cámara a mano con la anteriormente monopolizada fluidez de la grúa), sólo, en este contexto, dio amplias posibilidades a la sintaxis existente”.

La mejor guía sobre movimientos de cámara es el análisis de películas. La mejor justificación para un movimiento de cámara puede que sea el querer evitar la fragmentación inherente al montaje. En otros casos los movimientos de cámara hacen falta para preservar la composición y el encuadre cuando los personajes se mueven de un lado a otro, o para revelar algo o a alguien que se ha quedado fuera del cuadro.

(Rabiger, 1993:163)

En primer lugar, el dispositivo resulta conveniente para rodar en lugares estrechos, como callejones, alcantarillas o pasillos o para atravesar puertas y demás elementos internos de la diégesis. Así mismo, por el mismo motivo, es utilizado para moverse a través de espacios coreografiados por un gran número de actores o extras. Estas configuraciones son posibles, además de por el propio dispositivo, porque el operador no está condenado a mirar y servirse del visor, sino que observa y se guía por un monitor situado a cierta distancia del aparejo tecnológico.

El aparato funciona igualmente sobre suelo poco firme o liso, cuestas o pendientes, y demás superficies poco aptas para establecer raíles o cualquier otro sistema de *travelling* que ofrecería resultados poco profesionales. La *Steadicam* presupone un tipo de encuadre con cierto movimiento, que, una vez justificado por el espacio y la acción, hace que sean admitidas las imperfecciones que un *travelling* con *dolly*, al toparse con los baches de una superficie, por ejemplo, no podría defender.

Para conseguir planos con determinados efectos pero sin ser perturbados por indeseadas intromisiones dinámicas de la cámara. Es decir, emplear el dispositivo para generar distintos tipos de sensaciones o códigos fácilmente interpretables por el espectador. Por ejemplo, simular un zoom, al poder llevar a cabo movimientos de acercamiento o alejamiento al sujeto de forma exagerada. O, al mantener el nivel del horizonte en el mar, mientras produce su característica sensación de rebote o de ligero muelle, lo que genera el efecto de encontrarse en un barco a merced de las olas. Yendo incluso más

allá, la *Steadicam*, contradiciendo su propia definición, es empleada en algunas situaciones dramáticas para crear inestabilidad y sensación de desequilibrio (en accidentes de avión o en terremotos, por ejemplo).

Muchos operadores entienden la *Steadicam* como el recurso comodín cuando no resulta posible, por diversas razones, utilizar los mecanismos estándar, o la estiman como un elemento puramente técnico que permite solventar diversas complicaciones inherentes a los rodajes. Así, sirve para aislar la cámara del vehículo o animal en el que pueda ir montada (coche, helicóptero, caballo, etc.), para simular cualquier encuadre obtenible por medio de una *dolly*⁹⁹: hacia delante, hacia atrás, lateralmente, en diagonal, de modo circular, etc., para planificar y realizar situaciones discursivas en las que un decorado no pueda ser construido y por lo tanto habilitado para otro tipo de maquinaria y para rodar a muy baja altura, con el dispositivo situado prácticamente en el suelo.

Su propia naturaleza como dispositivo anexionado a un ser humano (el operador) y dependiente de sus movimientos, ha provocado que la *Steadicam* sea empleada en numerosas ocasiones para inscribir en la enunciación el punto de vista subjetivo de un determinado personaje. En concreto, la posibilidad de jugar con el ángulo, con la altura a la que está situada la cámara, posibilita introducir la visión de un animal reptante, por ejemplo, a la vez que ese mismo carácter “realista” (camina el operador = camina el encuadre = camina el espectador viendo lo que ve el personaje) puede revestirse de connotaciones no veristas inducidas por la propia irrealidad de la situación y de las posibilidades de la *Steadicam*. Así, puede simular un vuelo o introducir cámara rápida para potenciar determinado fragmento por medio del efecto, integrando a la vez que diferenciando dichas formulaciones del discurrir formal del relato.

Otra función, igualmente muy importante, es la de otorgar a la cámara una serie de funciones creativas, estéticas y narrativas a través de la puesta en

⁹⁹ El operador puede, incluso, como apuntamos, andar hacia delante y encuadrar tras él.

imágenes. Es una interesante herramienta descriptiva, a la hora de acompañar a un personaje o introducir un espacio no recorrido. Ha devenido un tópico rodear en forma de círculo, como si se le cercara, a un personaje estático. Para tomas no dinámicas, sin movimientos convencionales de cámara, es empleado para reencuadrar al sujeto, por medio de pequeños movimientos siguiendo gestos o detalles de la acción del personaje, o acentuando la quietud del cuadro con leves u ostentosas correcciones, según un efecto expresivo, retórico, narrativo o puramente estético determinado que se pretenda conseguir.

La *Steadicam*, por estas consideraciones de contenido y discurso y por los diversos motivos que van a añadirse a continuación, está predispuesta u orientada a conformar largas estructuras en continuidad, a decantarse por el montaje interno en detrimento del externo, a cubrir con un sólo plano la acción representada, en definitiva, el sistema se ha convertido en un tipo enunciativo específico, muy numeroso en obras y muy importante creativamente, de plano-secuencia,

*It is good for long sequences when the tracks for a dolly cannot be set up or the scene cannot have interruptions.*¹⁰⁰

(Ferrara, 2001:22)

Discrepamos, no del fondo, pero sí de la forma de enunciar esta idea, ya que el empleo de la *Steadicam* en un rodaje no significa necesariamente que no haya podido utilizarse otro tipo de dispositivo, sino que su presencia puede indicar, por los diferentes motivos o argumentos que hemos visto, una elección plenamente consciente y reflexionada. Lo mismo sucede con la segunda parte de la frase, cuando señala que la *Steadicam* es buena para “*escenas que no pueden tener interrupciones*”. Si la disposición del término escena resulta, de por sí, impreciso, como vimos al tratar las unidades de segmentación del film,

¹⁰⁰ Trad. Cast.: “Es bueno para largas secuencias cuando las vías de una dolly no pueden montarse o la escena no puede tener interrupciones.”

elaborar la sentencia en negativo no hace justicia al montaje interno como opción cinematográfica de dirección y montaje.

El montaje externo de distintas unidades que utilizan el sistema, puede presentar los inconvenientes, pese a su estabilidad, de la cámara en mano, por lo que la continuidad parece una opción más discursivamente integrada con el dispositivo:

Tampoco resulta agradable el montaje consecutivo de diferentes planos “tambaleantes”, lo que nos induce a la conclusión de que este tipo de toma sólo debiera responder a situaciones excepcionales, de orden narrativo o estético, resueltas ininterrumpidamente mediante un plano secuencia que no requiera la edición con otras imágenes tomadas correctamente.

(Barroso, 2001:31)

En definitiva, la *Steadicam* expandió nuevas concepciones discursivas en la teoría y práctica del plano–secuencia, potenciando muchos aspectos que ya habían sido parcialmente intuidos o abriendo originales e insospechadas oportunidades al montaje en continuidad. Al tratarse de un dispositivo que aúna lo mejor de la cámara al hombro o en mano, a saber, su flexible dinamismo, capacidad de recorrer libremente la diégesis o integrarse en la acción con distintos fines expresivos, y lo más destacado, respecto a los elementos convencionales de sostén de la cámara (como el *travelling* con *dolly*, por ejemplo) en cuanto a su predisposición a pasar desapercibida, conseguir una alta calidad en el movimiento o desplazamiento y respetar las formas convencionales de composición de cuadro, el sistema no tardó en recabar la atención de cineastas que siempre han mirado con afán de superación su profesión.

El propio dispositivo privilegia las construcciones en continuidad, propias y distanciadas, cerradas o autoconclusivas, en el flujo de montaje de una narración determinada. Es decir, si se dispone de un Plano A, rodado con soporte trípode, estático; un Plano B, de mayor duración y con desplazamiento,

para el cual se ha empleado la *Steadicam*; y un Plano C para el que igualmente se ha habilitado un trípode o se ha recurrido a la cámara al hombro, el efecto de mezcolanza o revoltijo conseguido puede resultar poco conveniente estéticamente y mal aceptado por el espectador. Dentro de que la Posmodernidad, como se verá, aplicada a la puesta en imágenes se ha entendido frecuentemente como la fusión de los más heterogéneos elementos discursivos, y así, el movimiento de cámara, el dinamismo externo del encuadre, es casi una constante ineludible en todos y cada uno de los planos de las narraciones que se ven y entienden a sí mismas como posmodernas, este tipo de mixtura de soportes y de códigos no ha sido nunca defendido por las poéticas convencionales o académicas de puesta en imágenes.

De este modo, la presencia de la *Steadicam* ha tendido a desarrollarse en soledad, sin la intromisión de los otros soportes, y, yendo un paso más, suele presentarse en estricta continuidad, sin hacer montaje de distintos planos, aunque sean rodados con el mismo sistema, por la propia configuración del dispositivo que se comentaba anteriormente.

Dejando a un lado las evidentes circunstancias operativas y económicas de producción inherentes al rodaje de un film, que provocan que no resulte lógico adquirir una *Steadicam* y su operador (elementos onerosos) para cubrir escaso metraje en términos porcentuales, un plano rodado con este dispositivo transmite unas determinadas coordenadas de movimiento: fluidez, elegancia, invisibilidad, la sensación de que la cámara flota sobre el universo diegético y la cadencia continua o, por el contrario, el ritmo abrupto a base de parones y acelerones, tan recurrido en la realización contemporánea. Por lo tanto, cortar esa “actuación” o acción continuada del operador iría en contra de estos aspectos formales. Si irrumpe la presencia del montaje externo en la secuencia, estas características se ven atenuadas, incluso desmentidas, y la narración comete uno de los errores considerados más graves en el ámbito de la dirección cinematográfica: la incoherencia y la propia malversación de los recursos técnico–expresivos de los que se dispone para llevar a cabo la puesta en escena y puesta en imágenes de un film.

Por ello, no sólo la *Steadicam* ha aparecido insistentemente en las ficciones conformando un gran número de planos–secuencia, sino que ha incorporado a esta técnica de enunciación fílmica una serie de valores específicos que la han enriquecido considerablemente y que la han permitido erigirse como fórmula codificada o modo, igual que sucedía con la construcción en términos de profundidad.

En primer lugar, su irrupción y posterior implantación ha supuesto una revitalización del plano–secuencia proyectado y ejecutado estrictamente en la fase de rodaje, situando en primer término el trabajo coreográfico de los actores en función de un movimiento o desplazamiento de cámara determinado.

En segundo término, siguiendo las reflexiones de Astruc sobre estilo que se analizaron con anterioridad, la *Steadicam* es un dispositivo mecánico que permite acercar a la práctica fílmica esa antigua idea de la cámara como lápiz del realizador, que une, como están unidos en su imaginación, una serie de elementos por medio del recorrido del dispositivo de grabación. La sencillez del sistema (comparada con las grúas o las *dollys*), tendente por naturaleza a la invisibilidad, y el hecho de que vaya adherido a un operador, a un ser humano, son razones para ver en la *Steadicam* un recurso muy potente a la hora de lograr determinado tipo de enunciación en continuidad. Autores concretos como Stanley Kubrick (véase, por ejemplo, *El resplandor* (The Shining, 1980) o *La chaqueta metálica* (Full Metal Jacket, 1987)) hará de la *Steadicam* su recurso o estilema predilecto a la hora de conformar los parámetros técnico–expresivos de cámara de sus películas, tendiendo, cada vez de forma más acusada, a rodar en continuidad.

En la *Steadicam* aplicada al plano–secuencia, convergen dos tendencias, no divergentes, sino frecuentemente solapadas y entremezcladas, de tal modo que podría hablarse de dos niveles de intencionalidad.

Por un lado, puede integrarse de forma “natural” en la acción, siguiendo atentamente la evolución de los personajes, recorriendo o reencuadrando,

actualizando temporalmente espacios distintos (estableciendo un nexo férreo entre ellos) o describiendo la diégesis sin redundar demasiado en su presencia. Se ha visto que la *Steadicam* es especialmente recomendable para espacios reducidos (pasillos) o superficies heterogéneas (campo, escaleras, etc.), que inciden aún más en esa idea, o ilusión, de que las cosas suceden por sí mismas, sin que ningún dispositivo mecánico las esté registrando y sin que, previamente, se haya llevado a cabo un complejo proceso de diseño premeditado y medido de ese universo. Ya se vio en las teorías de Bazin, que pretender obviar el dispositivo resulta de una ingenuidad evidente, pero que resulte imposible plasmar la realidad, sin mediar la representación, no significa que esta representación no pueda enunciar tal pretensión. Cuando en un plano-secuencia como el del corpus de análisis que abre *Sin noticias de Dios* (Agustín Díaz Yanes, 2001) [419], seguimos a dos personajes, que justifican el desplazamiento y los distintos movimientos y reajustes que emprende la cámara montada en *Steadicam*, a través de un gran número de localizaciones, la idea que quiere transmitir el realizador, además de la intención de enganchar visualmente al espectador, ya que se trata del brillante y espectacular plano con el que comienza el film, es la de que asistimos subrepticamente a la conversación de las dos chicas en un mundo real. Para construir este mundo, sin embargo, ha hecho falta en primer lugar disponer estratégicamente muchos elementos (extras o figuración que se cruza, pasarelas, cajas, etc.) y acometer un gran número de ensayos de actores y del operador de cámara para que todo suceda de manera tan fluidamente natural y el espectador, paradójicamente, no repare en el artificio. Se vio una cuestión análoga cuando se habló de la espontaneidad construida del diálogo fílmico.

Por otro lado, muy ligado a este aspecto pero englobándolo y superándolo ampliamente, el plano-secuencia contemporáneo construido por medio de *Steadicam*, añade un componente de virtuosidad y habilidad enunciativa por parte del realizador hacia su trabajo. Estas composiciones están planificadas y llevadas a cabo pensando, tanto en suscribir el contenido narrativo, como en reincidir en las diversas cualidades que el montaje interno concede tanto a la puesta en escena como a la puesta en imágenes de un film (la belleza, la complejidad, la originalidad, etc.). Su intención, por lo tanto, es

destacar la pericia o la destreza a la que pueden llegar los elementos técnico–expresivos de un film utilizados con grandes pretensiones y exigencias creativas. Estos textos resultan, muy en línea con la propia definición de plano–secuencia, segmentos desligados de las formas discursivas predominantes en un relato determinado, que despuntan, destacan ostensiblemente y son recordados por el espectador. Como veíamos en el ejemplo anterior, se sitúan en un lugar relevante dentro del orden secuencial del texto fílmico, a modo de destacado envoltorio formal de las posibilidades de la *Steadicam* aplicada al montaje interno. El caso extremo, que abordaremos con mayor detenimiento más adelante, lo ostenta *El arca rusa* (*Russkiy kovcheg*, 2002, Alexander Sokurov) [430] plano–película de duración estándar realizado de principio a fin con la cámara montada en este sistema. Como ocurrió en el cine clásico con la profundidad de campo, esta disponibilidad explícita de la *Steadicam* a ser utilizada en los esquemas secuenciales en continuidad, hace que se confunda el medio con el fin en frecuentes ocasiones y se iguale el concepto de plano–secuencia con el de rodaje con *Steadicam*. Resulta, nuevamente, un error de considerable magnitud, desde el momento en que resulta posible encontrar numerosas manifestaciones textuales en que este dispositivo se presenta en un flujo convencional de segmentos de montaje externo y también, en sentido contrario, es posible hallar planos–secuencia de rodaje que utilizan la cámara al hombro, la *dolly* o cualquier otro medio para concretarse. Aún así, en poco más de treinta años de existencia, la *Steadicam* representa un 9,4% (47) de los ejemplos textuales del corpus.

Por último, habrá que estar muy pendiente del desarrollo futuro de los dispositivos avanzados de rodaje en el sentido de la integración de los nuevos procesos, herramientas y funciones digitales en la producción y realización cinematográfica. Los nuevos sistemas afectarán, en primera instancia, a la infraestructura fílmica, para, a continuación, integrarse en la narrativa o la estética del medio tal y como ha sucedido con la *Steadicam* y dispositivos afines. Así, en [487] *Hijos de los Hombres* (*Children of Men*, Alfonso Cuarón, 2006), puede observarse las ilimitadas posibilidades de la cámara robotizada controlada por ordenador, por ejemplo.

Fragmentos / Películas (47 / 9,4%)			Dispositivos avanzados de rodaje (<i>Steadicam</i>)
266	La noche de Halloween Halloween	1978	MDBpi / Steadicam
282	El resplandor The Shining	1980	MDBpi / Steadicam
331	La hoguera de las vanidades The Bonfire of the Vanities	1990	MDBpi / Steadicam
350	Atrapado por su pasado Carlito's Way	1993	MDBpi / Steadicam
367	Días extraños Strange Days	1995	MDBpi / Steadicam
377	Ojos de serpiente Snake Eyes	1998	MDBpi / Steadicam
394	Magnolia	1999	MDBpi / Steadicam
413	Misión a Marte Mission to Mars	2000	MDBpi / Steadicam
419	Sin noticias de dios	2001	MDBpi / Steadicam
430	El arca rusa Russkiy kovcheg	2002	MDBpi / Steadicam
439	Irreversible Irréversible	2002	MDBpi / Steadicam
444	Elephant	2003	MDBpi / Steadicam
448	Crónica de un asesino en serie Memories of Murder	2003	MDBpi / Steadicam
462	Nueve vidas Nine Lives	2004	MDBpi / Steadicam
464	Antes del atardecer Before Sunset	2004	MDBpi / Steadicam
474	Thai Dragon Tom yum goong	2005	MDBpi / Steadicam
494	Alatriste	2006	MDBpi / Steadicam
495	La dalia negra The Black Dalia	2006	MDBpi / Steadicam

4.2.7.- La cinematografía digital.

Por último, no puede cerrarse este primer bloque analítico de la investigación sin exponer en profundidad los últimos desarrollos técnico–expresivos sufridos por el medio cinematográfico. Pese a no contar con la suficiente perspectiva histórica como para comprender un fenómeno tan heterogéneo e inmenso, no resulta aventurado afirmar que la irrupción de la tecnología digital presenta una revolución de igual, o incluso mayor, magnitud a las perpetradas por el sonido o el color en su época. A continuación, veremos como las múltiples posibilidades de lo digital han afectado a la enunciación fílmica en continuidad.

4.2.7.1.- Composición y otras herramientas digitales.

La última fase del trabajo del ordenador, antes de sacar el resultado de vuelta al celuloide, tiene por objeto unir todos los diferentes elementos de la imagen en una única composición final.

(Lara, 2005:213)

La revolución digital que el cine ha experimentado en las dos últimas décadas, y que amenaza con seguir mutando radicalmente los pilares básicos de la producción, distribución y exhibición de películas, resulta, seguramente, como se ha apuntado, el fenómeno tecnológico y cultural más importante que ha vivido el texto fílmico desde su nacimiento.

Lo digital engloba una larga serie de heterogéneos avances en todas las esferas posibles de la creación fílmica, desde los procesos o modos de trabajo, al consumo de los productos culturales por el público, incumbiendo o atañendo especialmente a la Poética, a la construcción de los discursos de las obras cinematográficas.

La base fundamental de la cultura digital es la integración de todas las sustancias expresivas, tanto de fuentes preexistentes analógicas, como la imagen fotográfica o el sonido, o directamente inventadas, digitales, como la infografía, por medios electrónicos o informáticos de codificación binaria. Su

objetivo, aplicado al medio fílmico, es conseguir que el conjunto de esos heterogéneos elementos converjan y no puedan ser discriminados individualmente en un texto, con la idea de generar la ilusión de verosimilitud que asumió el cine en sus inicios y mantiene, e incluso supera (en la búsqueda del hiperrealismo, por ejemplo) en la actualidad.

La técnica o modo enunciativo del plano–secuencia, por su carácter radical, extremo, dentro del montaje interno, al igual que ha ocurrido con la articulación externa, la fotografía o la configuración escenográfica de un film, resulta un ámbito privilegiado donde apreciar hasta qué punto ha supuesto una transformación inaudita la irrupción de lo digital.

Se enumeran a continuación en qué procesos y técnicas concretas han sido más trascendentes esos avances respecto a la no fragmentación en el cine, para seguidamente exponer las características más sobresalientes del plano–secuencia digital.

El control del movimiento de las cámaras por medio de computadoras, *motion control*, fue uno de los primeros avances que introdujo la cultura digital en los textos fílmicos,

Subrayemos, entre ellos, la posibilidad de combinar de manera perfectamente imperceptible, mediante la precisión absoluta de cámaras de movimiento controlado por ordenador, muchas clases o tipos diferentes de imágenes para simular un plano o una secuencia.

(Darley, 2002:210)

Es una técnica, al contrario que las opciones posteriores, decididamente enfocadas hacia el acabado de la película en postproducción, a medio camino entre la fase de rodaje y la de finalización de un film:

Es la técnica que permite memorizar los movimientos de cámara con el propósito de poder repetirlos más de una vez de manera

idéntica a la primera. El motion control se utiliza para planos en los que se quiere integrar personajes reales con escenarios digitales o miniaturas, o en los que hay elementos peligrosos para el actor.

(Matilla, 2005:66)

El *motion control*, por lo tanto, es un dispositivo robotizado de grabación de la imagen programado para repetir, las veces que operativa y poéticamente se requiera, un movimiento exacto. Su finalidad, por lo tanto, una vez superado el problema “humano” de la imposibilidad de hacer el mismo idéntico movimiento sin que se produzcan, por muy habilidoso que resulte el operador, pequeñas variaciones de encuadre de una tentativa a otra, es rodar distintas tomas con la idea de mezclar sus partes en el plano definitivo que se integrará en el flujo de unidades articuladas de la narración. Este planteamiento, hoy superado por el tratamiento digital de composición propiamente dicho, que permite, entre otras muchas opciones, variar la velocidad de los distintos conformantes del encuadre a su antojo, supuso una primera revolución: la posibilidad de articular elementos de diversas fuentes amparados por un movimiento exacto de cámara que, además de romper el estatismo dominante en los efectos especiales precedentes y que destacaban a los ojos del espectador estos trucajes (cuando el ideal de un FX es pasar completamente desapercibido) respecto a los planos sin efectos que los circundaban, permitía integrar fragmentos (por ejemplo, los rayos láser producidos por naves espaciales) que no tenían su origen en ningún referente real o analógico. Es el principio que la composición digital contemporánea abordará insistentemente: la ruptura de las limitaciones o constricciones que imponía al cine el hecho de tener que representar algo preexistente, y que impedía, por ejemplo, que una cámara subiera desde la tierra a la luna en un solo gesto o movimiento de la imaginación.

Por consiguiente, el *motion control*, según ha ido desarrollándose la cultura digital, ha pasado a ser una técnica de rodaje integrada en la composición digital cuando se requieren distintos elementos presentes a la vez, aunque registrados por separado en la fase de grabación, quedando

desplazado de las labores de integración que el ordenador ha asumido, como la variación o igualación de la velocidad de las distintas piezas. Con la invención de la cámara, no ya asistida por un ordenador, sino creada virtualmente por este, a partir de unas coordenadas integrales amplias de puesta en escena, su papel ha ido haciéndose progresivamente más irrelevante, aunque, como ocurre con los efectos especiales tradicionales o artesanales de carácter analógico, todo proceso y técnica sigue empleándose cuando la ocasión creativa e industrial así lo requiere.

No resulta fácil, al contrario que los ejemplos digitales posteriores, señalar planos–secuencia realizados con la concurrencia exclusiva de *motion control* integrados en una composición analógica u óptica, debido a que, como hemos advertido, su presencia se ciñe al modo de rodaje, convirtiéndose, como así pretende, en un elemento imposible de diferenciar o discriminar en el texto acabado. Sólo apelando a recursos bibliográficos, que den cuenta del proceso de elaboración de determinado plano, puede asegurarse que dicho segmento esté realizado por medio de la técnica, lo que no resulta fácil por la escasez e imprecisión de fuentes que ya se ha comentado con anterioridad.

Además, su precoz invención, cuando todo trucaje se destinaba a narraciones de temática fantástica, antes de que fueran bien recibidas en toda clase de espacios ficcionales como componentes básicos de discurso, hacía que se le aplicaran los parámetros propios de los efectos especiales, la corta duración y la celeridad para que el espectador no tuviera tiempo en recabar en el truco, lo que limita considerablemente la pretensión teórica y la ejecución práctica de incluir o contener una secuencia entera en un solo plano o de desarrollar tomas de larga duración.

En otro orden, a un nivel superior, si un invento o adelanto tecnológico ha sacudido violentamente los cimientos de la Poética o construcción textual del medio fílmico, hasta transformar por completo las estructuras expresivas que construyen las obras cinematográficas, ese ha sido, sin duda, la composición digital, compendio e integración de las distintas herramientas que completan la revolución de la codificación binaria.

Por un lado, asume las facilidades profesionales o circunstancias operativas propicias de trabajo que lo digital ha establecido para el cine: la edición no lineal, el soporte digital que no pierde generaciones en los múltiples tratamientos a los que es sometido, la sencillez, la inmediatez, flexibilidad y rapidez de los procesos de manipulación de los contenidos o la combinación, en un mismo equipo de trabajo, de cientos de actuaciones de diversa naturaleza que anteriormente se realizaban en espacios distintos (el laboratorio fotoquímico que se empleaba para la corrección de color, por ejemplo). Resultan incalculables las mejoras que ha supuesto la herramienta digital para el desarrollo profesional de la práctica fílmica.

Por otro lado, gracias a las aportaciones en el terreno de la infraestructura profesional que acaban de señalarse, pero yendo mucho más allá, debido a un intenso y vertiginoso apoyo teórico sincrónico a la construcción de las obras, la composición digital ha revolucionado la creación cinematográfica, sus “gramáticas”, sus intenciones expresivas y sobre todo, ha saltado innumerables barreras que separaban lo posible, hasta donde se puede llegar, de lo imaginado, hasta donde se puede soñar.

Esto resulta especialmente evidente en el ámbito del montaje interno, en el cual, como hemos ido viendo a lo largo de este recorrido tecnológico–expresivo, las elucubraciones y proyectos de construcciones en continuidad han precedido a las limitaciones técnicas que las imposibilitaron o las menguaron creativamente en su momento. Con el establecimiento definitivo en el ámbito audiovisual de la composición digital, las constricciones de cualquier índole pasan a un plano secundario, centrándose las preocupaciones de los cineastas en desarrollar nuevos retos formales.

Repasemos algunas herramientas, pertinentes para esta investigación sobre la continuidad, encuadradas dentro de la composición digital, como técnica aglutinadora de diversas manipulaciones discursivas, antes de circunscribir el análisis textual propiamente a esta y a sus posibilidades respecto al plano–secuencia.

Motion control: Nos hemos referido con anterioridad a este recurso. Hay que destacar, una vez más, el enfoque dirigido al montaje interno que ostenta la cámara programada por ordenador. Su fundamento es integrar elementos de distintas tomas en un único plano, gracias a la repetición de un mismo exacto movimiento.

Cámara virtual: La vinculación del cine, la posibilidad de filmar, con la existencia del dispositivo de captación y registro, la cámara, ha sido hasta hace muy poco tiempo una incuestionable evidencia. Resulta obvio que no puede representarse un objeto sin la concurrencia del aparato indicado para representar dicho objeto, y que lo captado, depende en gran medida (formato, campo, encuadre, angulación, movimiento, etc.) de las características del medio utilizado. La cultura digital fundamentada en los programas informáticos tampoco ha respetado esta, aparentemente ineludible, necesidad. Primero, con la introducción de objetos o sujetos no existentes, y por lo tanto no registrables o representables previamente en la realidad. Y segundo, la que interesa resaltar en estos momentos, con la traslación de las distintas funciones del medio de captación de un dispositivo mecánico, la cámara física convencional, a uno virtual, un software específico con atribuciones similares a las antes desarrolladas por sistemas tradicionales. A partir de una imagen, como información visual heterogénea, que ha podido ser, como se ha apuntado, registrada o inventada, no sólo pueden generarse movimientos y desplazamientos, modificaciones discursivas de toda condición (zooms, panorámicas, etc.), no sólo puede crearse la propia imagen, seleccionando por medio del encuadre el campo y alterando este como sea preciso, sino que pueden simularse recorridos¹⁰¹ y características formales (variaciones bruscas de velocidad, introducción en espacios ínfimos, creación del ámbito lumínico de la escena, etc.) que las lógicas limitaciones físicas de las cámaras analógicas impedian no ya culminar, sino ni siquiera plantear.

¹⁰¹ La herramienta concreta que permite integrar elementos con movimientos propios o creados del plano se denomina *Tracker*, y consiste en tomar un punto de la pantalla (píxel) de referencia que deje a los elementos añadidos mantenerse fijos o moverse interrelacionados con los demás, cuando se produzca una variación de cámara. Es asociar un punto (de rotación, traslación o escala) a un píxel y seguir su movimiento.

Warper y Morph: Es la transformación o distorsión de una imagen entera, o de objetos y sujetos contenidos en ella, concretamente, en el segundo caso, la transfiguración de rostros, en cualquier elemento que se desee, de forma continua, ininterrumpida, gradual, ante los ojos del espectador. No se trata simplemente de convertir un objeto o sujeto A en B, sino de transformar en estricta continuidad A, recorriendo X pasos interpolados, en B:

$$A (A_4 B_0 - A_3 B_1 - A_2 B_2 - A_1 B_3 - A_0 B_4) B$$

Como se comprobará, por su propia naturaleza ininterrumpida, es un recurso indicado para las construcciones de planos-secuencia contemporáneos.

Intervenciones plásticas y temporales en la imagen: Las manipulaciones aparentemente menos profundas y trascendentes de la imagen, como puedan ser la corrección de color, el etalonaje digital (*Digital Intermediate*) o la alteración visual y temporal de la imagen (además de la eliminación de errores o imperfecciones de rodaje), tienen una importancia capital a la hora de entender y materializar nuevos modos de creación. El libre, ilimitado, discurrir del tiempo de la historia en confrontación con el tiempo del discurso dentro de un mismo encuadre, algo que estaba supeditado a toscos trucajes de cámara rápida o tajantes sobreimpresiones, por ejemplo, para obtener el paso gradual del día a la noche, puede conseguirse de forma muy sencilla alterando, por medio del programa o software o plataforma correspondiente, los parámetros expresivos inscritos en la imagen (farolas que se encienden, mientras el cielo va mutando, primero azul, luego anaranjado, y acaba virando a negro, por citar ejemplos básicos) sin necesidad de recurrir al montaje externo. A su vez, el parámetro fundamental de manipulación, el tiempo, puede acelerarse o ralentizarse con tanta facilidad (en cualquier *timeline* de cualquier programa básico de edición no lineal resulta posible hacerlo) que no se realizan las modificaciones en bloque, sino que se altera la duración de la acción dramática

de forma brusca o con transición directa de unos modos a otros (rápido / lento / normal / lento / rápido, por ejemplo).

Flo Motion o *Bullet Time*: Conocido popularmente como *Efecto Matrix* por la trascendencia que alcanzó su empleo en la película de los Hermanos Wachowski de 1999. Consiste en filmar una escena desde varios puntos de vista diferentes pero consecutivos en el espacio y luego aunarlos en postproducción para representar “un tiempo suspendido o congelado” que puede registrarse de diversas formas en combinación con la cámara virtual. El abanico de posibilidades de juego con el espacio y el tiempo en un único plano resultan de este modo ilimitadas.

Aunque la frontera, más que nunca, entre la puesta en escena y la puesta en imágenes de un film se encuentra difuminada (la corrección de color, por ejemplo, puede ser entendida en los dos sentidos), el añadido de objetos espurios a la base plástica de la imagen, fundamento mismo de la composición, puede ser entendido como manipulación en la puesta en escena de un plano determinado. Los denominados efectos atmosféricos (la introducción de lluvia o humo, por ejemplo), la implementación de decorados, la multiplicación de extras, la captación de movimiento vectorial 3D, la invención de explosiones u objetos imaginarios, son todos elementos a tener en cuenta a la hora de ensanchar los límites del montaje interno. Tanto, que es el mismísimo montaje externo, como articulación de distintas unidades, el que se ha introducido, paradójica e increíblemente, en la propia continuidad o no fragmentación.

Por lo tanto, incluso las sustancias expresivas mismas del medio cinematográfico se entienden de otra manera, a modo de información digital a la que se puede modificar sin que los elementos visuales o auditivos sufran pérdida alguna, es más, potenciando soluciones nunca antes desarrolladas, como movimientos de cámara imposibles o composiciones virtuales:

En esta especie de “Supercaptura”, tampoco se grabaría la imagen del sujeto enfrente de la lente, sino información en tres dimensiones para manipularla más adelante en el ordenador. Por

tanto no hace falta iluminar, ni maquillaje, ni siquiera es relevante la posición de la cámara, porque lo que se almacena es la interpretación en una forma abstracta, separada de cualquier otro factor material. Una vez dentro de la computadora y con total libertad para rectificar después en cualquier momento, se definen todos los parámetros de la secuencia. Se elaboran los decorados y el vestuario, se establecen las condiciones de luz ideales, y se decide el emplazamiento de la cámara virtual, es decir, el punto de vista desde el que “filmaremos” cada toma. Por supuesto podremos elegir entre un encuadre fijo o probar diferentes movimientos de cámara, en los que se basa el ordenador para construir la imagen definitiva.

(Lara, 2005:254)

4.2.7.2.- El plano–secuencia ilimitado.

Lo primero que debe realizarse es otorgar carta de naturaleza al plano–secuencia realizado por medio de la composición digital. En efecto, como vimos cuando se establecieron las definiciones de partida del trabajo de investigación, existe una tendencia general, por la ausencia de análisis textuales que defiendan lo contrario, a situar el plano–secuencia como una técnica o modo de enunciación cinematográfica exclusiva de la fase de producción o rodaje. De ese modo, cualquier pieza o ejemplo construido a posteriori, durante el proceso de finalización o postproducción de la película, sería interpretado como un segmento pergeñado a través de montaje externo, y por lo tanto, no podría considerarse estructura en continuidad o no fragmentada.

Los motivos principales, como se constató, de que se produzca este posicionamiento, son, por un lado, la historia de la práctica fílmica, que, efectivamente, limitada por las constricciones tecnológicas que se han ido viendo, ceñía el plano–secuencia a la fase de rodaje, más que por elección consciente, porque no era ni siquiera concebible la idea (las teorías más avanzadas se circunscribían también al rodaje, como oposición, precisamente, al montaje externo) de que pudiera producirse manipulación alguna en la fase

de finalización textual sin considerar a esta exclusivamente en su vertiente de articulación o ensamblaje externo de unidades. Este planteamiento, como se ha visto, ha venido a trastocarlo profundamente la composición digital de la postproducción contemporánea.

Por otro lado, figura persistente el alejamiento de la realidad de los textos concretos, problema del que han adolecido algunos estudios sobre cine, más preocupados por establecer definiciones estrictas y férreas, con las que elaborar brillantes discursos y sentenciar lo que cumple determinados requisitos y lo que no, que de contrastar los márgenes flexibles y las características y relaciones diferenciales que dichas teorías deben rendir o comprobar con la inabarcable realidad de las películas, fuente y fin de toda investigación sistemática y seria que se precie.

Se acordó metodológicamente que el plano-secuencia, para esta investigación, lo es como discurso inscrito en el texto finalizado del film. Una unidad plano que se presenta con unas características determinadas bajo la premisa básica de que su función principal es englobar o cubrir una secuencia de forma continua sin recurrir a la articulación con otras unidades similares. Ahora bien, esa continuidad podía lograrse por medio del rodaje (una toma ininterrumpida), empleando para ello la puesta en escena y la puesta en imágenes, las dos herramientas fundamentales del montaje interno, pero, también, podía obtenerse por medio de la integración de varios o múltiples elementos provenientes de distintas fuentes (tomas del mismo proyecto de plano, planos distintos, rasgos expresivos autónomos, etc.) que denominábamos capas.

Como lo verdaderamente relevante es el discurso textual y no los procesos o medios que conducen a su plasmación, muy interesantes para entender el conjunto de elecciones disponibles, pero nunca aceptables como opciones descalificadoras o constrictoras de las demás, aunque sus intenciones expresivas, sus habilidades enunciativas y sus resultados sean sumamente dispares, deben tener el mismo estatuto y adjudicársele la misma naturaleza de plano-secuencia o toma larga: un discurso en continuidad

realizado por medio de una *Steadicam*, profundidad de campo, *split-screen* o composición digital, siempre y cuando, y como único requisito, sean válidos al confrontarlos con la definición propuesta. Es decir, la puesta en serie vertical, aunque resulte una aparente antítesis, también debe ser incluida como opción técnico–expresiva de no fragmentación.

Volviendo al planteamiento histórico, el problema que se presenta en la actualidad es el inverso. Al convertirse la composición digital en la herramienta hegemónica de los ejemplos más relevantes, en originalidad y virtuosismo, de plano–secuencia, puede caerse en la tentación, una vez más, de asociar y equiparar la técnica concreta (que puede utilizarse para otros fines) con la técnica o modo de dirección o montaje general¹⁰² (que también puede crearse, como se acaba de recordar, por otros muchos medios de puesta en escena y puesta en imágenes) lo que no favorece la verdadera intención de todo nuevo proceso de análisis y creación textual, que es acumular cuantos caminos poéticos inexplorados y no trillados convencional o estandarizadamente sea posible.

La composición digital aplicada al montaje interno del plano–secuencia, es decir, la integración de x número de elementos de rodaje o inventados virtualmente para generar un único plano de montaje, puede entenderse como un montaje externo vertical, en capas (*layers*), en vez de un montaje externo horizontal, en planos. Esa verticalidad o sincronía, es la que permite su inclusión en un segmento que podemos definir como único, y así queda registrado en la articulación en planos de un film. Una película contemporánea de género fantástico, por poner el ejemplo extremo de intervención digital, sigue teniendo x número de planos distinguibles y numerables por un espectador. Lo que este no podrá hacer, y tampoco le reportaría provecho receptivo alguno, es indagar cuantas capas presentan dichos planos, y mucho menos, considerar a aquellas equiparables a estas unidades.

¹⁰² Creemos que lo más importante para definir, en general, la técnica de plano–secuencia sigue siendo la intencionalidad de construir en continuidad, de generar nexos entre distintos elementos constructivos del film, para alcanzar unos fines determinados.

Por consiguiente, la combinación de planos, el montaje externo articulado en una línea horizontal o diacrónica de tiempo, es decir, la segmentación en unidades de proceso, contenido y discurso (toma, plano, escena, secuencia) y la integración de capas, el montaje externo sincrónico, son claramente distinguibles, no perteneciendo estas últimas a esa segmentación, sino de forma secundaria como posible toma (grabación de elemento concreto), plano o marca técnico-expresiva (una infografía, por ejemplo) constituyente del propio plano y susceptible de serlo también de una escena o de una secuencia compuesta de muchos planos, o, la investigación que nos ocupa, de uno sólo. Veámoslo en un esquema:

PLANO A + PLANO B + PLANO C = SECUENCIA X₁ (M. EXTERNO DIACRÓNICO)

↑↑↑

CAPA₁ + CAPA₂ + CAPA₃... (M. EXTERNO SINCRÓNICO)

PLANO A = SECUENCIA X₂ (M. INTERNO TIPO PLANO-SECUENCIA)

↑↑↑

CAPA₁ + CAPA₂ + CAPA₃... (M. EXTERNO SINCRÓNICO)

Es decir, se trata de una segmentación primaria y secundaria, en la cual la capa no aporta el rasgo relevante al conjunto, sino que lo hace el plano como totalidad. El montaje externo sincrónico¹⁰³, entendido a un segundo nivel, articulado en la actualidad, principalmente, por el empleo de las herramientas de composición digital, puede o no dar lugar a un único plano de primer nivel de segmentación que englobe una secuencia completa, según si se trata de un montaje externo sincrónico (capas) convertido en interno (PLANO A) pero para formar parte de un flujo articulado de planos (SECUENCIA X₁) por puesta en serie o si, por el contrario, está concertado para constituir uno interno (PLANO A) que a su vez conforma una secuencia completa (SECUENCIA X₂).

¹⁰³ Se entiende por sincrónicos hasta donde alcanzan los márgenes temporales del plano, ya que las distintas capas o elementos de composición no tienen porqué aparecer exactamente a la vez, pudiendo hacerlo en un intervalo de tiempo variable, siempre dentro de la duración comprendida en el mismo plano.

La composición digital, por lo tanto, planea a un nivel constituyente inferior en estas circunstancias, donde, como se hizo hincapié en la parte de definición terminológica del trabajo, lo importante es la relación y la complementariedad de las distintas unidades y, ni pueden considerarse sus distintos elementos planos (aunque lo hayan sido de procedencia), para lo que el término capa, por su carácter de disposición vertical, resulta más adecuado (más que el de subplano), ni pueden equiparse, por lo tanto, a secuencias, ya que, por separado, las capas no forman segmentos autónomos de significación plena.

Es el carácter enormemente heterogéneo de las fuentes y las sustancias expresivas que conforman una capa, su mayor atractivo y a la vez el mayor impedimento que encuentra el analista a la hora de someter el término a una definición rigurosa como unidad básica de composición digital. Una capa puede estar formada de imagen fija (proveniente de una fotografía o ilustración), en movimiento (de una toma o plano), virtual (infográfica), de textos escritos etc., para, a continuación, aplicar sobre ellas los efectos que hemos enumerado anteriormente e integrarse en otras capas, a modo de cascada textual de unidades, para, finalmente, elaborar la composición digital, la integración plena de esos diferentes rasgos o marcas técnico—expresivas en una misma unidad.

Esa composición, si está convenientemente realizada, y siempre dentro del verosímil que permitan sostener sus partes (por muy correcta que sea la integración, si une o liga imagen real con animada, por ejemplo, se percibirá el artificio), cumplirá su principal cometido, que no es otro que el de crear un todo indisoluble, fusionado, de tal manera que sea imposible distinguir las capas que lo forman.

La plasmación discursiva de las composiciones digitales en los planos—secuencia contemporáneos alcanza un alto grado de perfección¹⁰⁴, siendo sólo

¹⁰⁴ Por lo menos, en lo que respecta a una lectura actual. Quizás, como ha ocurrido con las viejas obras atestadas de efectos especiales de otras épocas de la Historia del Cine, esa experiencia receptora que ahora nos parece acorde con nuestro tiempo, nos parezca tosca y mal realizada dentro de unos años.

posible destacar las manipulaciones que han sido llevadas a cabo, si atendemos al plano del contenido. La imposibilidad, la irrealidad de ciertos espacios, acciones y personajes, y, sobre todo, la transformación temporal flexible decididamente alejada de las coordenadas que rigen nuestra percepción, son indicios de que se ha operado una serie de recursos dentro del plano para violentar expresivamente la narración.

En *Desde el infierno* (From Hell, Hermanos Hughes, 2001) [416] se asiste en continuidad a un gran arco temporal durativo que va desde el descubrimiento de un cadáver a la llegada de la policía y un grupo de ciudadanos curiosos, que van incorporándose sombreimpresionados sobre el mismo encuadre fijo. Sin duda, el contenido nos remite a la presencia de efectos, siendo esta la verdadera intención de los realizadores: ofrecer un contenido convencional por medio de una novedosa plasmación discursiva del tiempo. En *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001) [417] y [418] se produce un efecto paradójico semejante: sobre un tiempo continuo en el plano del discurso, se produce una elipsis de larga duración, ya que el protagonista llega a la estación de ferrocarril y al momento se encuentra en una calle de París, o, en otro ejemplo del film, cuando la pareja de enamorados va de la casa al campo, desapareciendo momentáneamente de la diégesis, pero sin hacer lo propio en el discurso, por medio de un fluido movimiento de cámara sin interrupciones.

Son sólo unas muestras de las complejas relaciones espacio-temporales que la composición digital ha posibilitado. La capacidad de introducir e integrar, de relacionar o unir hasta los más inimaginables recursos en las más insospechadas composiciones, convierte a estos planos-secuencia en auténticas piezas únicas en inventiva y plasmación discursiva, donde el único límite existente lo impone la capacidad creativa de los autores.

Fragmentos / Películas (35 / 7%)			Tecnología digital
369	Alien Resurrección (V.2003) Alien Resurrection	1997	MDBps / Composición digital
386	El club de la lucha Fight Club	1999	MDBps / Composición digital
398	Réquiem por un sueño Requiem for a Dream	2000	MDBps / Composición digital
415	Desde el infierno From Hell	2001	MDBps / Composición digital
416	Desde el infierno From Hell	2001	MDBps / Composición digital
417	Moulin Rouge	2001	MDBps / Composición digital
418	Moulin Rouge	2001	MDBps-pi / Composición digital – Cámara virtual
436	La habitación del pánico Panic Room	2002	MDBpi / Cámara virtual
442	American Splendor	2003	MDBps / Composición digital
443	American Splendor	2003	MDBps / Composición digital
454	Catwoman	2004	MDBps / Composición digital
466	Yo puta	2004	MDBps / Morphing
470	Star Wars: Episodio III - La venganza Sith Star wars: Episode III - Revenge of the Sith	2005	MDBps-pi / Comp. – Motion control – Cám. vir.
471	El señor de la guerra Lord of War	2005	MDBps / Composición digital
472	¡Olvidate de mí! Eternal Sunshine of the Spotless Mind	2005	MDBps / Composición digital
486	Hijos de los hombres Children of Men	2006	MDBps / Composición digital
493	Poseidón Poseidon	2006	MDBps / Gráficos generados por ordenador

4.3.- El plano–secuencia en los Modos de Representación según la Historia del Cine.

Todo modelo (ya sea un periodo histórico o una obra artística) puede ser sometido a un análisis de donde se extraiga un esquema general, y a partir de aquí establecer una serie de notas, por mínimas que sean, que permitan definir una determinada y particular forma de hacer. Pero no conviene olvidar que al mismo tiempo, cada modelo, que tiene una serie de elementos comunes a otros modelos, es algo único, algo irrepetible. En este modelo se funden los elementos del esquema general para formar un modelo nuevo.

(Prosper Ribes, 1991:47)

El siguiente acercamiento que debe realizarse a la técnica o modo de enunciación del plano–secuencia es analizar, a lo largo de las grandes etapas históricas vinculadas a los Modos de Representación convencionalmente reconocidos en la Teoría del Cine, cuáles de los parámetros discursivos o las características técnico–expresivas de esos periodos fueron asimilados y aplicados a la enunciación cinematográfica en continuidad, de tal modo que pueda establecerse una correspondencia directa entre los códigos tipificados de los Modos de Representación y ciertos paradigmas históricos de la no fragmentación. Es decir, se trata de rastrear textualmente la “norma”, la “gramática” establecida para contrastar con ella posibles formulaciones de plano–secuencia y toma larga que sean deudoras de dichos Modos de Representación. Hay que recordar, previamente que, *“Los grandes estilos históricos no nacieron de los estudios, sino que se desarrollaron gradualmente a partir del gusto, de las ideologías, del ritmo vital de las distintas épocas y formas sociales”* (Balázs, 1978:86), es decir, que se trata de complejos conglomerados que aúnan elementos y reformulaciones histórico-sociales y por lo tanto pertenecen a contextos poéticos determinados y en permanente mutación o transformación.

A continuación, por lo tanto, se estudiarán las distintas formas adquiridas por la continuidad en relación a las constantes enunciativas de cada uno de los grandes periodos del cine. Decenas de operadores, directores y montadores, una vez asumidas las posibilidades infraestructurales de la tecnología, han conformado su propia versión de la realización en continuidad, ensanchando en los campos narrativos, retóricos, estéticos, creativos, semánticos o pragmáticos, los límites de la enunciación secuencial no fragmentada.

Aunque cualquier acotación en grandes paradigmas temporales resulte un reduccionismo siempre discutible, creemos que es la mejor forma de proseguir una aproximación didáctica, fiel, sencilla y coherente, a nuestro verdadero objetivo, que no es realizar, meramente, un estudio histórico del plano–secuencia, un mero recorrido diacrónico o cronológico por los avatares de este recurso de dirección y montaje, sino elaborar una completa investigación sincrónica, integradora de todas las posibilidades discursivas del montaje interno. Las distintas etapas en las que se divide historiográficamente la existencia del cine, el periodo mudo, clásico, moderno y posmoderno, con la referencia de sus característicos Modos de Representación, Primitivo, Institucional, y los Postclásicos, Moderno/s y Posmodernos, y sus estructuras audiovisuales concretas, han ido aportando un heterogéneo conglomerado de aspectos puntuales que conforman actualmente lo que podría denominarse como las posibles o factibles manifestaciones del plano–secuencia contemporáneo. Es decir, el conjunto de potenciales obras futuras que asuman o reinventen lo previamente acontecido en la Historia del Cine a partir de las estrategias enunciativas y las soluciones técnico–expresivas preexistentes.

4.3.1.- Modo de Representación Primitivo.

[...] The long take is a return to the origins of film-making (perhaps, too, to some primal authenticity¹⁰⁵).

(Le Fanu, 1997:2)

¹⁰⁵ Trad. Cast.: “La toma larga es un retorno a los orígenes de la realización de películas (quizás, también, a un tipo de autenticidad original)”.

El discurso cinematográfico comenzó configurado en continuidad, para ser más exactos, en un plano–película de una sola secuencia. Las producciones fílmicas iniciales se componían de una única toma de rodaje / un sólo plano de montaje, sin cambio alguno de angulación o punto de vista desde el principio al final de su breve metraje.

El montaje externo, la unión física de planos distintos, no nació con el mismo cine. Hasta los primeros escarceos de construcción de acciones paralelas de Edwin S. Porter en *Salvamento en un incendio / La vida de un bombero americano* (The Life of an American Fireman, 1902) o *Asalto y robo al tren* (The Great Train Robbery, 1903) y, sobre todo, hasta la amalgama de recursos de toda índole y procedencia, las bases de la narrativa clásica, los fundamentos del “lenguaje” cinematográfico, como veremos más adelante, que institucionalizó David Ward Griffith en obras como *El nacimiento de una nación* (The Birth of a Nation, 1914) o *Intolerancia* (Intolerance, 1915), la enunciación fílmica se constituyó, en un primer momento, en ininterrumpidos y autoconclusivos (con planteamiento, nudo y desenlace) planos–película, y, a continuación, debido a la progresiva complejidad de las ficciones, necesitadas de una segmentación espacio-temporal, en planos–secuencia.

Pueden observarse dos formas divergentes de construcción del plano–película o plano–secuencia al analizar la producción anterior a la invención y el desarrollo del montaje externo.

Este planteamiento responde a la distinción historiográfica y teórica entre la vertiente científica del cine, representada por los Hermanos Lumière, y la vertiente espectacular del mismo, ejemplificada en la figura de Georges Méliès. Es decir, el cine como documento, como captación o registro de la realidad, o el cine como fantasía, como relato ficcional completamente inventado o representado.

A continuación, se esbozan las líneas maestras de las dos tendencias. Un punto de partida muy clarificador para entender las características

fundamentales del discurso en continuidad en la evolución posterior del cine, tanto a nivel teórico, como a nivel de la práctica profesional.

4.3.1.1.- La continuidad como registro de la realidad y la continuidad como fantasía.

Los hermanos Lumière adoptaron un sencillo procedimiento: escogían un tema que a su juicio podría ser interesante grabar, colocaban la cámara frente a él, y rodaban sin interrupción hasta quedarse sin película.

(Reisz / Millar, 2003:16)

El cine comenzó su singladura hacia la hegemonía absoluta entre los medios de comunicación de masas como mero aparato mecánico de registro de la realidad. La construcción discursiva se limitaba, tras seleccionar un contenido específico compuesto por una acción concreta (grandes grupos de gente, espectáculos, estampas cotidianas de ciudades, etc.), a elegir la ubicación de la cámara en un emplazamiento determinado.

Una vez posicionada la herramienta de captación y registro, esta permanecía fija, completamente inmóvil, desde el momento de comenzar a rodar hasta el mismo instante en que se detenía la máquina. Lo fundamental, la novedad del dispositivo, era la captación del movimiento (de ahí los temas, motivos o momentos privilegiados que se seleccionaban como material a representar, como, por ejemplo, el paso de un tren), la transpiración de la realidad en las imágenes.

La duración completa en proyección de estas obras coincidía con la duración del discurso y la duración real del acontecimiento, la duración propia de la acción fotografiada¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Recordemos que las películas mudas de este periodo se rodaban a 18 imágenes por segundo y se proyectaban, también, a 18 fotogramas por segundo, por lo que no existía ese desfase que ahora percibimos al visionarlas a 24 f.p.s y que produce el efecto de cámara rápida que se asocia erróneamente al cine mudo.

Pese a que puede señalarse la utilización de la toma o plano único como el empleo primitivo de un discurso fílmico que todavía no se había configurado formalmente (y por lo tanto, definir su existencia como meramente accidental u obsoleta) que no quedaría estructurado o completamente constituido hasta el advenimiento y desarrollo del montaje externo, se encuentra, en esta originaria fase del medio, la primera formulación teórica de un principio o idea que, como veremos, se repetirá en diversas ocasiones en otras épocas y contextos de la historia de las narraciones cinematográficas. Ese principio o idea se fundamenta en el tratamiento documental, el respeto a la realidad, que se asocia a la toma de vistas en continuidad y a la manipulación de la misma que se adjudica, como rasgo inscrito en su propia ontología, al montaje externo.

Permitir que una acción determinada (la entrada de un barco en un puerto, por ejemplo) se desarrollara en perfecta continuidad, sin intervención discursiva externa de cortes de plano en su duración, en su evolución temporal (Tiempo Historia = Tiempo Discurso = Tiempo Proyección), dotaba a las imágenes de cierta condición de respeto absoluto hacia lo real. Hacia lo previamente existente. Como vimos con las teorías realistas de concepción del cine (sobre todo con Bazin), resulta esclarecedor que, de partida, el único elemento técnico–expresivo del que, como hemos apuntado, se podía dotar a estas producciones, a saber, la elección del emplazamiento o ubicación de la cámara, ya contradiga profundamente esa pretendida neutralidad ante la realidad, que es, encuadrada, seleccionada, y por tanto, manipulada, desde ese mismo momento.

Aún así, resulta cierto que la percepción o sensación que se desprende de estas primeras producciones, prosaicas y vulgares temáticamente, simples e inocentes técnicamente, se acerca a estar contemplando un momento de realidad suspendido en el tiempo. Al respecto, resultan ejemplos clarificadores las conocidas obras de los Hermanos Lumière incluidas en el corpus de análisis: *La salida de los obreros de la fábrica Lumière* (Sortie des usines Lumière à Lyon, 1895) [001], *La llegada del tren* (L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat, 1895) [002], *La demolición de un muro* (La démolition d'un mur,

1896) [005] o la considerada primera película española *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza* (Eduardo Jimeno, 1897), no incluida en el corpus.

Mención aparte merece *El regador regado* (L'arroseur arrosé, 1895) [003] de Louis Lumière, también múltiplemente acreditada como *Le jardinier et le petit espiègle*, *The Sprayer Sprayed*, *Tables Turned on the Gardener* o *Waterer Watered*. Un análisis textual de esta pequeña película de tan sólo un minuto de duración puede servir de bisagra entre la concepción verista y la concepción espectacular del cine en relación al uso de la continuidad como discurso de dirección o montaje fílmico.

En un plano único, fijo, con gran sentido de la composición, se encuentra un laborioso jardinero, en primer término, a la izquierda, y un precioso jardín haciendo las veces de fondo. Gracias a la primitiva profundidad de campo (que luego sería abandonada y no volvería, como hemos visto, hasta las décadas de los 30-40), ese fondo se nos presenta perfectamente nítido y tendrá una función definida en la narración. Por el lado derecho del encuadre aparece un segundo personaje, un muchacho. Esta básica irrupción permite extraer, al menos, tres conclusiones: primero, que existe una planificación previa en cuanto a la puesta en escena. El muchacho entra de forma temporalmente regulada, cuando se le indica, en cuadro. Dicho de otra manera, hay una historieta que contar, un sencillo guión que completar. Por lo tanto, una evidente intervención de un enunciador; segundo, que el tiempo de la acción narrativa se estructura dentro de la continuidad de la película, al proponer una nueva expectativa, una nueva escena/secuencia, dentro de la estructura; por último, se crea o pone al descubierto, desde el mismo instante en que el chico entra en campo, la existencia de un universo fílmico en fuera de campo, que supera los contornos del cuadro inmóvil, del que el chico procede.

Siguiendo con el desarrollo de la secuencia, a continuación tiene lugar el gag visual propiamente dicho. El chico, aprovechando que el jardinero se encuentra de espaldas, pisa y obstruye la manguera. Este mira la boca de la misma y comprueba que no sale agua. El chico deja de aprisionar el tubo y el jardinero se empapa la cara.

Es pronto para anticipar teorías que pertenecen a un desarrollo posterior de la Historia del Cine, pero constatamos ya, en esta primitiva obra, uno de los axiomas más repetidos en torno a la continuidad y al humor visual: cuando una acción depende de dos elementos (aquí, una acción y su reacción, base de la comicidad), es preferible rodar dichos constituyentes juntos, no por separado, con lo que se logra la participación lectora activa por parte del espectador.

El chiste concluye y el resto del metraje es un innecesario epílogo que anticipa motivos narrativos del Slapstick posterior: se inicia una loca persecución del jardinero al chico, corriendo en profundidad, para tener suficiente recorrido, sin salir del campo encuadrado, antes de alcanzarle, para culminar en un castigo ejemplar a base de bofetadas en primer término. Para concluir, desplegando un avanzado sentido de la narración como conjunto, y aunque resulte forzado en este ejemplo concreto, el jardinero vuelve a quedarse solo en la misma posición que ocupaba al principio de la bobina, cerrando esta curiosa y conocida narración protocinematográfica.

El plano-película de *El regador regado*, como apreciaremos más detenidamente, anticipa muchas de las constantes de la no fragmentación, no sólo en el periodo mudo sino también en las demás etapas en que se divide la Historia del Cine en cuanto a la dicotomía realidad / ficción.

La otra vertiente de la continuidad la compone el relato fílmico de ficción basado en la invención, en la fantasía,

[...] las películas de Méliès suelen estar divididas en cuadros o escenas, que, concebidas de acuerdo con los cánones del arte teatral, hacen progresar la narración. De este modo, la cámara tomavistas se limita a ser un aparato inmóvil que reproduce fotográficamente lo que ocurre sobre el escenario.

(Román Gubern, 2001:39)

Esta corriente surgió también con el invento mismo del cinematógrafo y fue, en poco tiempo, la hegemónica y dominante como vertiente narrativa, en el sentido concreto de construcción de relatos de ficción. Al optar firmemente por la función de representar historias inventadas, además de las operaciones ineludibles, más o menos mecánicas o ausentes de intervención manifiesta, de captar o reproducir, se configuran los primeros textos complejos en estricta continuidad.

De los planos–película, más coherentes con una visión no manipulada o construida de la realidad, se pasó a los planos–secuencia y planos–escena, más indicados para conformar estructuras narrativas de relatos complejos de ficción dramatizada. Veamos sus características más sobresalientes divididas en distintos epígrafes.

4.3.1.2.- De un plano, un film, a un plano, una secuencia.

En primer lugar, estas producciones consistieron, como hacíamos referencia anteriormente, en planos que abarcaban el metraje entero de la película, o en planos que equivalían a secuencias o escenas espacio-temporales únicas y conclusivas que duraban todo el film. Por lo tanto, se producía una completa ausencia de empalme físico de unidades significativas distintas, es decir, omisión de yuxtaposición de secuencias o de planos, términos que no era necesario diferenciar por la correspondencia absoluta de significación entre ellos. La característica más evidente de estas unidades, era la de mantener el punto de vista y la angulación no variables, debido al empleo de un único e inmóvil emplazamiento de cámara.

Sólo puede considerarse, dentro de este contexto, la existencia de un montaje de carácter extratextual, que no atañe a los contornos de este trabajo de investigación. En efecto, las proyecciones cinematográficas formaban parte de una narración global architextual que incluía actuaciones musicales, teatrales y espectáculos en vivo de variada índole. Estos elementos fueron desapareciendo progresivamente según el cine fue configurándose como medio artístico y de entretenimiento propio, y fue paulatinamente perdiendo su

dependencia de otras manifestaciones culturales. La presencia de estos componentes “montados” para completar una idea más amplia de espectáculo o se incorporó al propio texto fílmico (como el sonido) o dejó de ser una constante en las salas de exhibición cinematográfica.

Así mismo, cuando las películas, al principio, breves bovinas en las que apenas se producía la representación de una acción, fueron ganando en complejidad y se fueron extendiendo tanto en duración como en intencionalidad o complejidad narrativa, técnica y expresiva, se produjo el nacimiento de cierto montaje discursivo de los distintos planos-secuencia que componían un film. Sin efectuar corte alguno dentro de dichas secuencias, se procedía a empalmar un número diverso de estos cuadros autónomos y se creaba así un relato que, aunque hilvanado y motivado argumentalmente, no planteaba continuidad discursiva alguna. Por el momento, esa unión de secuencias (equivalentes a actos o capítulos) no afectaba al contenido específico de cada cuadro, rodado en inquebrantable continuidad, en un espacio inalterable que no pertenece a un universo más amplio, sino que permanece ceñido, exclusivamente, a sus propios límites.

4.3.1.3.- La puesta en escena y la puesta en imágenes. El teatro filmado.

El plano-secuencia supone, de hecho, una reformulación sofisticada de los sistemas de representación anteriores a la constitución del sistema narrativo clásico, al descomponerse el proscenio teatral, con el añadido nada despreciable de la potencial movilidad de la cámara.

(Carmona, 2002:97)

Se constata en estas manifestaciones textuales ficcionales la existencia de una puesta en escena, una intencionalidad poética en cuanto a los configurantes que se sitúan ante la cámara previamente al momento de rodar, es decir, con anterioridad a la puesta en imágenes.

Por un lado, se disponen elementos escenográficos, de mobiliario y de atrezzo. Se construye un espacio de la representación. Por otro, se trabaja con actores que aportan movimiento, gesticulación, vestuario y maquillaje a la puesta en escena. Son los aledaños del montaje interno, de la narración en continuidad, que se desarrollará, sobre todo, a raíz de la implantación del diálogo, como privilegiado recurso de interpretación actoral, en la década de los treinta.

Esa preparación consciente de decorados y actores genera la creación de escenas o subsecuencias, momentos delimitables de acción narrativa, que son el principio básico de la construcción sin fragmentar. Una entrada o salida de cuadro, un escenario con varios lugares dramáticos, etc., son elementos básicos de la regulación temporal de una secuencia. Siguiendo con este planteamiento, los actores, favorecidos por su carácter nuclear en las narraciones fílmicas, serán la principal fuente de actualización de la acción.

Sin embargo, si de una forma espectacularmente rápida se desarrolla el tratamiento escenográfico y la interpretación actoral, conformantes, como hemos advertido, de la puesta en escena, no puede decirse que ocurriera lo mismo con la puesta en encuadre o imágenes, que por distintos condicionantes técnicos y deudas expresivas adquiridas de otros medios, sobre todo el teatro, sostuvo una parquedad evidente de recursos en estas primitivas producciones en continuidad.

El emplazamiento de la cámara, el punto de vista literal, se mantuvo invariablemente fijo, anclado en un plano general que cubría sin inmutarse toda la acción narrativa. Con evidente vocación teatral, al modo de registro del escenario completo, la cámara abarcaba descriptivamente el cuadro entero de la representación, sin desplazamiento alguno (de un lugar a otro, *travelling*, o sobre su propio eje, panorámica) y, por lo tanto, al no intervenir montaje externo alguno ni acercarse o alejarse los personajes a cámara de forma significativa, quedaba imposibilitada la menor variación en la escala de planos, con las lacras informativas, expresivas y emotivas que esta omisión supone. El aspecto teatral de las primeras películas narrativas es consecuencia de la

captación, más que de los elementos dispuestos en la mencionada escena en sí. Por ejemplo, la interpretación de los actores se amoldará a la sobreactuación heredada de la escena teatral, para que pueda producirse una correcta apreciación de su trabajo por parte del espectador, ubicado en ese punto de vista general, único y fijo, que se asemeja fielmente a su experiencia como receptor de espectáculos teatrales.

Si antes se apuntaba la existencia de instantes en la puesta en escena, es decir, de una dosificación espacio-temporal del relato, los centros de atención, los puntos de interés privilegiados en cada momento, se construirán desde esos parámetros, ya que la cámara, con angulación única, fija, no puede ir demarcando o proponiendo puntos de interés de la narración. Tan sólo el primitivo uso de cachés, de cierre de diafragma, dirige, acota, circunstancialmente, la mirada del espectador.

Por otro lado, pese a que la profundidad de campo es generalmente amplia en estos primeros trabajos, al estar los sujetos alejados de cámara, no fue un medio de expresión relevante, por ese carácter teatral de la representación plana, sin profundidad, que proporcionaba el punto de vista global elegido. Eso sí, se planteó desde muy pronto la posibilidad de dotar de una función expresiva al espacio del relato, no ya sólo como construcción escenográfica, sino en relación a la composición y la puesta en imagen. Por ejemplo, en el ejemplo del corpus de *El melómano* (Le mélomane, 1903) [008] de Méliès, en el fondo de la escena, las cuerdas de alta tensión del tendido eléctrico sirven de pentagrama para que las cabezas que lanza el director de orquesta se conviertan en las negras y corcheas de una melodía.

Llama la atención en estos planos-secuencia o planos-película primitivos, que, además, nunca se convoque el universo que rodea al encuadre, el espacio que circunvala al marco de visión, el fuera de campo. El plano es un espacio cerrado, que no promueve acciones (miradas, por ejemplo), sonidos (la música poseía otras funciones, no la de implicarse en lo narrado) o cualquier otro elemento configurador de ese fuera de campo (una sombra, por ejemplo). Lo importante es lo mostrado, lo que sucede en la

escena, lugar completo de desarrollo narrativo en estas primeras producciones. Aunque las entradas y salidas de los personajes nos indiquen cierta existencia de un mundo más allá de los márgenes, como vimos al analizar textualmente *El regador regado*, la realización teatral nos hace pensar más en los bastidores del local dramático que en una diegésis más amplia. En la obra de los Lumière, al tratarse de un decorado natural, esa sensación de patio de butacas desaparecía completamente, pero al carecer de importancia las acciones del encuadre, mucha menor relevancia todavía detentaban las posibles realizadas fuera de él.

Además, al no conocerse la potencialidad de la fragmentación, la manipulación temporal del orden, duración y frecuencia de la línea narrativa no ofrece ningún matiz digno de mención. A un orden lineal le corresponde una duración sin dilataciones o contracciones (exceptuando lo que podemos considerar breves elipsis en algunos trucos de Méliès y posibles ralentizaciones y aceleraciones de cámara que son difíciles de analizar contemporáneamente), una duración de la historia idéntica a la duración del discurso y a la duración de la proyección, como veíamos anteriormente. La frecuencia, por último, es simple, como se puede suponer, en cualquier esquema de escena o plano–secuencia y de discurso que empalma unidades autónomas, no relacionables unas con otras más allá del desarrollo argumental en episodios o actos.

Debemos alejarnos por un momento de la continuidad y recabar en el extremo opuesto: ¿cuándo la no fragmentación dejó de ser la única técnica de dirección empleada? Es decir, ¿cuándo se comenzó a narrar comúnmente por medio del montaje externo? Para esbozar una respuesta a esta cuestión fundamental, apuntaremos la importancia de un elemento que tiende a ser ignorado en los distintos análisis que se encuentran sobre las primeras producciones del cine mudo. Nos referimos al empleo de intertítulos, imprescindibles cuando las narraciones (exceptuando las basadas en gags visuales) se fueron complicando y la palabra resultó necesaria para alcanzar la dimensión psicológica que exigían los personajes. El intertítulo fue el primero en quebrantar la hegemonía del plano–secuencia. Si se dispone de una escena dramática desarrollada en continuidad, y se le añaden unos intertítulos en su

discurrir (estando dichos intertítulos preparados para entrar en un momento determinado de la acción y no por mero azar), es lógico que la narración fílmica, tras primeros tanteos que volvían al mismo exacto plano que había precedido a los títulos, sucumbiera a la tentación de cambiar de encuadre, de mutar el punto de vista en su regreso a la acción después de la interrupción verbal escrita. Queda pendiente por ser realizada, desde la teoría o la historiografía fílmica, una investigación sobre la extraordinaria capacidad de los intertítulos (o su ausencia) para generar profundas transformaciones en el discurso de realización y montaje de la cinematografía muda.

4.3.1.4.- El cine mudo evoluciona hacia el montaje externo.

El desarrollo del cine después de estos balbuceantes inicios, como apuntábamos más arriba, fue paulatinamente en la dirección opuesta a la construcción en continuidad, a la enunciación cinematográfica en planos–secuencia o planos–película.

Durante un tiempo, la evolución, los hallazgos del cine, a excepción de la movilidad del dispositivo de captación y a los avances en iluminación, fueron predominantemente en un mismo sentido: la invención y extraordinario perfeccionamiento del montaje externo. Montaje externo que, para muchos teóricos, es el comienzo de la verdadera narración fílmica, es más, lo verdaderamente específico del cine frente a otras artes.

Hasta la llegada del sonoro, punto de escisión evidente que trajo consigo un cambio radical en la construcción fílmica, y apuntado por diversos desarrollos tecnológicos y expresivos, como el empleo de iluminación que permitía volver a la profundidad de campo o de narraciones de corte teatral centradas en el diálogo, el plano–secuencia cayó en el más absoluto de los ostracismos, señalado como lacra primitiva teatral, que no hacía sino impedir una correcta evolución de los lenguajes y códigos puramente cinematográficos. Es absolutamente cierto. Técnica y expresivamente la narración no fragmentada estaba anclada en una concepción que no le correspondía al cine como medio de entretenimiento novedoso y radicalmente distinto a todas las

manifestaciones artísticas anteriores. Exceptuando los postreros ejemplos de F.W. Murnau o Josef von Sternberg, en cuanto a la movilidad o dinamismo de cámara, el cine mudo de los años veinte apuesta decididamente por la fragmentación y repudia los planos de larga duración elaborados por medio de puesta en escena y puesta en imágenes.

Entre los factores técnicos que provocaron el desarrollo del montaje externo, se encuentra la incorporación de la película pancromática, que ya no permitía la iluminación con arco, obligando a iluminar con lámpara incandescente, menos potente, lo que se tradujo en una mayor apertura de diafragma y, por lo tanto, en una menor profundidad de campo. Así mismo, la cámara comienza muy pronto a moverse experimentalmente, según se vio, y, cómo es lógico, por la propia naturaleza de la producción cinematográfica, primero lo hará sin que ese movimiento quede registrado en continuidad, sino en distintos planos introducidos por un corte directo, fundido o encadenado. Además, el cambio de angulación, debido a la economía narrativa, exigía que se evitara lo poco o nada relevante en favor de los elementos concretos que interesan para hacer avanzar el relato.

En E. S. Porter esto resulta evidente. Rara vez hay dos encuadres registrados en la misma localización. Por lo tanto, cambio de plano significa cambio de lugar, lo que puede entenderse en un principio como una equivalencia de esos planos con las secuencias, si no fuera porque suele tratarse de montajes de acciones paralelas. Por consiguiente, siempre se vuelve al lugar o acción que dejamos hace algunos planos, demostrando lo inconcluso que permanecían las mencionadas secuencias.

Toda la institucionalización del lenguaje cinematográfico que vendrá con David Ward Griffith (desde el primer plano a los *flashbacks*, desde el *travelling* al desarrollo del montaje convergente) se enfocará en sentido opuesto a la concepción de la realización en continuidad.

Los grandes teóricos y directores rusos (Eisenstein, Pudovkin, Vertov) llevarán el montaje analítico hasta sus últimas consecuencias, ignorando, en

una progresiva y exacerbada atomización de los planos, las cualidades del montaje interno.

Como hemos apuntado anteriormente, el cine se inventaba a sí mismo alejándose lo más posible del teatro, y, como el plano-secuencia, más por la puesta en imágenes que se le asociaba que por otros factores, podía confundirse perfectamente con esa concepción teatral (extendida visión que rebatiremos convenientemente más adelante), fue puesto en hibernación, a la espera de ser recuperado (como pasará continuamente en la Historia del Cine en un juego permanente de olvidos y retornos) para introducirse, ahora sí, premeditadamente, de forma consciente, en el discurso cinematográfico.

Fragmentos / Películas (20 / 4%)			Vertientes fílmicas M.R.P.
001	La Salida de los obreros de la fábrica Lumière La Sortie des usines Lumière	1895	MDBs / Registro realidad
002	La llegada del tren L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat	1895	MDBs / Registro realidad
007	Viaje a la luna Le voyage dans la Lune	1902	MDBs / Formalismo - fantasía
008	El melómano Le mélomane	1903	MDBs / Formalismo - fantasía
011	Maridos ciegos Blind Husbands	1919	MDBs / Formalismo - fantasía
014	Nanook el esquimal Nanook of the North	1922	MDBs / Registro realidad

Fragmentos / Películas (5 / 1%)			Puesta en escena M.R.P
003	El regador regado L'arroseur arrosé	1895	MDBpe / Gag-comicidad simultaneidad elementos
011	Charlot a la una de la madrugada One A.M.	1916	MDBpe / Gag-comicidad simultaneidad elementos

Fragmentos / Películas (14 / 2,8%)			Estructura completa M.R.P
004	La comida del bebé Repas de bébé	1895	MDBn / Plano–película
005	Demolición de un muro Démolition d'un mur	1896	MDBn / Plano–película
009	Extraordinary Cab Accident	1903	MDBn / Plano–película
010	Asalto y robo de un tren The Great Train Robbery	1903	MDBn / Plano–secuencia
013	Hacia Broadway Bumping Into Broadway	1919	MDBn / Plano–secuencia
017	Amanecer Sunrise	1927	MDBn / Plano–secuencia

4.3.2.- Modo de Representación Institucional.

Pero queriendo así negar la naturaleza multivalente del cambio de plano, los cineastas llegaron a pasar de un plano a otro por razones estéticamente mal definidas, a menudo por razones de baja comodidad, hasta tal punto que algunos de los más rigurosos llegaron a fines de los años 40 a preguntarse si los cambios de plano eran verdaderamente necesarios, si no era preciso suprimirlos pura y simplemente, o al menos privilegiarlos radicalmente.

(Burch, 1998:21)

Con la irrupción y rápido establecimiento de la banda de sonido, compuesta por la música, los diálogos, los efectos y una nueva interpretación del silencio¹⁰⁷, en las ficciones fílmicas a finales de la década de los 20 y comienzos de los 30, el cine, como medio de comunicación de masas, sufre la transformación más radical e importante de su corta historia. Ya sea en el entramado industrial o en

¹⁰⁷ Que se denomine cine mudo o silente, como hemos visto, no significa que padeciera una ausencia absoluta de sonido. Por un lado, las películas eran acompañadas externamente por música interpretada en vivo y comentarios de un locutor en la sala de proyección. Por otro, las propias películas, internamente, remitían visualmente al ámbito sonoro, por ejemplo, con una acción desarrollada por un personaje frente a un piano o tocando el timbre de una puerta.

el desarrollo artístico, la definitiva implantación del audio trastocará los fundamentos mismos del reciente invento.

En el ámbito de la construcción discursiva propiamente dicha, las narraciones en su conjunto y la sustancia expresiva hegemónica hasta ese momento, la imagen, se reconfigurarán y adaptarán, con una velocidad inusitada, a las nuevas circunstancias creativas. Suele establecerse el año 1932 como la fecha concreta en la que el relato con posterioridad definido como clásico, de acuerdo al nuevo discurso audiovisual, se encuentra plenamente definido. Tanto si se coincide como si se disiente de este dato, por entender más acertada otra fecha o por negarse a ser categóricos a la hora de especificar, aún a niveles puramente didácticos, un momento tan puntualmente localizado (de hecho, desde finales de la década de los diez se encuentran todos los elementos de la narrativa clásica a excepción del sonido) interesa destacar, primero, como se ha señalado previamente, lo rápido que se produce la asunción de los nuevos patrones enunciativos, y, segundo, la prolongada vigencia, bien es cierto que con no escasas modificaciones y reformulaciones, de las principales líneas constructivas propias de este modelo. Estrictamente hablando, ciñéndonos a su exclusividad como paradigma, es decir, sin la concurrencia competitiva, no marginal, de otros modelos de representación (como el Moderno), el Modo de Representación Institucional encuadrado en el sistema de estudios de Hollywood disfrutará del monopolio discursivo hasta la década de los sesenta (1955, suele citarse, creemos que sin una justificación lo suficientemente convincente, como fecha de clausura o defunción del cine clásico), y, en sentido amplio, sigue siendo hoy en día (en el periodo Posmoderno) el modelo hegemónico de enunciación del relato fílmico, como veremos ocurre, específicamente, en el caso de la técnica textual del plano-secuencia.

Se repasan a continuación las características sobresalientes de este modelo de representación aplicadas a nuestro objeto de estudio y los planteamientos teóricos expresivos que producen su reaparición tras una época de predominio absoluto del montaje externo analítico.

Se debe, sin embargo, previamente, establecer una salvedad,

Ninguna película de Hollywood es el sistema clásico; cada una de ellas representa un «equilibrio inestable» de las normas clásicas.

(Bordwell, Staiger, Thompson, 1997:5)

Ese “equilibrio inestable” al que apuntan los autores, además de enfrentarse a una concepción excesivamente reduccionista o esquemática del periodo, resulta una evidencia poco cuestionable si cotejamos el corpus de películas clásicas. Un análisis representativo de características recurrentes puede justificarse si se atiende a paradigmas, técnicas, recursos o modos presentes en las ficciones del modo institucional, admitiendo que ni el cine clásico (lo más cercano que existe a un canon, o catálogo de reglas más o menos definidas) puede sustraerse a la flexibilidad y heterogeneidad idiosincrásicas de la creatividad humana, por lo que las manifestaciones textuales concretas difieren en gran medida del modelo general aunque tomen elementos matrices de él.

4.3.2.1.- La revalorización del montaje interno.

Esta larga lista de elementos discursivos generales conlleva una serie de reformulaciones muy concretas en lo que respecta a la dicotomía montaje interno / montaje externo:

En primer lugar, se produce una revalorización manifiesta de la puesta en escena. Concepto, como se vio anteriormente, de origen teatral. Los actores / personajes, al ser los garantes de la palabra, se convierten, a través de una interpretación pretendidamente naturalista, en el centro de atención discursivo de las narraciones clásicas. Su acción en el tiempo, como en el arte dramático, regula el ritmo del relato. Además, el espacio, compuesto por localizaciones naturales, escenarios y decorados artificiales, mobiliario y atrezzo, adquiere un valor preponderante en esa puesta en escena. Sus componentes, más que servir meramente de fondo o ilustración, significan, simbolizan, configuran el sentido de las secuencias, siempre puestas al servicio del relato.

Las atribuciones de la puesta en imágenes fueron progresivamente equilibrándose a las funciones designadas a los personajes y el espacio donde producían o padecían la acción, pero su relevancia nunca llegará a equipararse por completo a la puesta en escena. Esto es debido a la configuración conceptual o ideológica del relato clásico, que establece como objetivos claramente definidos la reproducción de una diégesis, un universo autónomo de la ficción, pretendidamente cercano a la realidad humana, por medio de un entramado constructivo de apariencia transparente.

Es decir, el cine clásico, de forma lógica, al proponer historias que parecen contarse por sí mismas, centra sus esfuerzos en aquellos rasgos o ámbitos discursivos (la puesta en escena) que culturalmente se asocian, de forma errónea, con ausencia de manipulación e intervención externa, características que, por el contrario, se vinculan a la puesta en imágenes y a la puesta en serie de un film.

Segundo, en relación a lo anterior, el cine clásico pretende erigir un espacio-tiempo que sea percibido como continuo, íntegro, real, para la conformación de ese universo autónomo o cerrado. Para ello, el montaje externo desarrolla una serie de recursos específicos, como la vinculación del cambio de plano a las necesidades informativas o expresivas de la narración, el respeto reverencial al *raccord* o continuidad en sus variadas modalidades o el disimulo del corte físico por el despliegue de trucos del oficio (encabalgados, movimientos internos para enmascarar el corte, etc.), entre otras. Es decir, la puesta en serie queda subordinada al contenido, a la historia desarrollada por la película, y su paradójica misión consiste en estar tanto mejor empleada cuanto menos advertida resulte su presencia.

Frente a la continuidad del tiempo real, el tiempo narrativo-cinematográfico es discontinuo. Así, en la narrativa clásica cinematográfica, una parte del trabajo consistirá en presentarlo como continuo. Y si se puede manipular el tiempo cinematográfico es porque tiene carácter convencional. Dentro de cada relato, el

trabajo sobre el tiempo tiene autonomía en cuanto que a través del propio relato se constituye a sí mismo y crea unas relaciones específicas, pero partiendo de unas normas genéricas.

(Prosper Ribes, 1991:83)

Tercero, dentro de esa concepción del montaje externo, aunque la duración de las unidades de rodaje / montaje denominadas planos¹⁰⁸ se extienda ostensiblemente, debido a la implantación del diálogo en la base informativa y expresiva principal de los textos fílmicos, no puede afirmarse que se produzca un claro retroceso de la puesta en serie en favor de la no fragmentación. En el cine clásico se produce una primacía del montaje interno (los personajes, los decorados, etc.) en cuanto es entendido o equiparado a la historia misma a contar. Sin embargo, esto no significa, forzosamente, mayor presencia o relevancia de construcciones en continuidad. El montaje externo, codificado casi normativamente, como hemos apuntado, se encuentra funcionalmente al servicio de la puesta en escena, pero no ausente de las narraciones.

4.3.2.2.- Características del plano–secuencia clásico.

Como ocurrirá en las siguientes etapas de la Historia del Cine, el plano–secuencia no será la técnica o modo de enunciación hegemónica. Su empleo concreto en los textos ficcionales clásicos viene determinado por dos factores:

La adecuación del recurso¹⁰⁹ a la concepción imperante del relato fílmico clásico del Modo de Representación Institucional.

La impronta de varios autores que vislumbran en la técnica o modo del plano–secuencia la posibilidad de distanciarse, por un lado, del discurso

¹⁰⁸ Un estudio interesante a realizar consistiría en analizar las duraciones de las secuencias mudas y las secuencias sonoras del cine clásico. No nos atrevemos a aventurar una conclusión científicamente fiable, pero pensamos, al haber visionado obras de ambos periodos, que resulta posible constatar una diferencia notable en cuanto a la duración de los planos. En el cine mudo, por la acción de los intertítulos y del montaje analítico es tendente a ofrecer más planos por secuencia de los narrativamente necesarios, criterio, por otro lado, fundamental del cine clásico.

¹⁰⁹ Según lo ha entendido, de forma restringida, la mayoría de los teóricos fílmicos. El plano–secuencia de corte “realista” no es, ni mucho menos, la única manifestación creativa posible del mismo.

“oficial”, en busca de una forma de expresión independiente, y, por otro, de exprimir al máximo las posibilidades audiovisuales del medio.

El primero de los factores, como veremos, se encuentra en la base del desarrollo de las dos manifestaciones históricas paradigmáticas de plano–secuencia, la construcción en términos de profundidad y la disposición mutable o dinámica por reencuadramiento, vinculadas formalmente a la manera de entender la obra fílmica como narración que se relata a sí misma sin intromisiones ajenas.

El segundo factor, ampliando los márgenes del primero, implica que una serie de directores, entre los que podemos destacar a Jean Renoir, William Wyler u Orson Welles, introducen el discurso del plano–secuencia en sus películas a modo de estilema¹¹⁰ de autor, con la finalidad de destacar modos de enunciación particulares de ese código general establecido, produciéndose, por lo tanto, una evidente presencia o subrayado del creador en ficciones que se suponían narradas por sí mismas, y que, al contrario de lo que buscan estos autores, se presentaban sin la concurrencia de un enunciador manifiesto. Pinel asimila estos dos factores, relacionando razones artísticas al primero y autorales al segundo, al confrontar el trabajo del director con la del montador o productor,

El éxito de este plano en movimiento durante los años cuarenta y cincuenta responde a varias razones: en primer lugar artísticas, ya que el paso de un encuadre a otro no se efectuaba por corte sino por un deslizamiento fluido, casi onírico, de la cámara; y también prosaicas, pues el realizador colocaba en mitad de un plano largo las escenas que él consideraba fundamentales y que, de este modo, escapaban a las tijeras del montador.

(Pinel, 2004:50)

¹¹⁰ Eso no significa, necesariamente, que sea el único modo de dirección presente. Renoir fue abandonando progresivamente los planos–secuencia en el transcurso de su filmografía. Wyler también redujo su presencia según afrontaba otro tipo de relatos, de temática alejada de sus películas de los cuarenta. Por su parte, Welles la alternaba, dentro de los mismos textos fílmicos, con construcciones igualmente magistrales de montaje externo.

El plano–secuencia clásico, según estas dos motivaciones, la correspondiente al propio relato institucional y la provocada por el inconformismo de ciertos directores, generará dos modelos tipificables de plano–secuencia: el de seguimiento de la acción por reencuadre y el de construcción en términos de profundidad. Las motivaciones narrativas o autorales no se atribuyen, respectivamente, a uno y otro modelo, sino que comparten ambos paradigmas, operando en ellos a niveles distintos, en muchos casos, difícilmente delimitables, pero resulta pertinente diferenciar ambas vertientes por las intenciones creativas implicadas (complejidad, innovación, longitud, etc.) más allá de las exclusivamente narrativas (sometimiento al relato) que se puedan observar en el texto analizado.

4.3.2.3.- Los modelos de plano–secuencia clásico.

El primer tipo reconocible es el montaje interno por reencuadramiento de la acción. Este modelo ha devenido la estructura en continuidad más utilizada en el relato fílmico hasta la actualidad. Con variantes específicas implantadas en otros contextos posteriores (el plano–secuencia tipo *Steadicam*, por ejemplo), el montaje interno por reencuadramiento de la acción supone una consecuencia lógica de los postulados clásicos sobre qué debe contar una película y cómo debe contarla. Consiste, básicamente, en cubrir en una única toma, ininterrumpida, la acción dinámica de los personajes en un espacio-tiempo continuo dado. Es decir, el modelo de plano–secuencia de reencuadre (o de seguimiento, si no se producen modificaciones o intervenciones en los parámetros técnico–expresivos de puesta en imágenes en el encuadre) integra la “gramática” del montaje externo en la puesta en escena y puesta en imágenes de un fragmento en ausencia de dicha puesta en serie, acatando para ello una máxima irrenunciable: la puesta en imágenes siempre se subordina al contenido narrativo, de tal manera que su presencia se diluye a favor de las acciones dinámicas de los personajes en el espacio-tiempo de la secuencia.

Por lo tanto, en primer lugar, la cámara sigue a rajatabla los movimientos de la acción dramática de los personajes, justificando cada panorámica, cada *travelling*, suscribiendo, sin atreverse a contradecir, dichas eventualidades del contenido narrativo, diluyendo su presencia (al no proponer cambios de angulación bruscos, como ocurre con la combinación de planos, sino variaciones fluidas, continuadas, unitarias) incluso como medio de captación.

Sin embargo, en segundo lugar, superando esta función, aprovecha esas acciones internas del encuadre, a las que aparentemente se limita a registrar, para desplegar y añadir la batería de recursos expresivos de puesta en imagen que se asocian al montaje externo de distintos planos: variación del tamaño del encuadre en relación a la medida humana (por ejemplo, paso de PP a PG, siguiendo el movimiento de retroceso de un personaje), dosificación temporal de la información (al mostrar o actualizar un espacio no revelado hasta entonces) o establecimiento del centro de atención según las necesidades enunciativas (coreografía de personajes y situación de objetos en campo).

Esta segunda característica lo aleja del plano–secuencia primitivo, que no efectuaba intervención alguna sobre la puesta en escena proveniente de la puesta en imágenes. El reencuadre clásico de la acción, por medio de intervenciones de cámara (desplazamientos y correcciones sobre el eje, mayoritariamente) subsiguientes o subordinadas a movimientos narrativos, monta, articula diversos ángulos, campos o encuadres (“planos”, defendería Jean Mitry) sin la necesidad de cortes. Sólo las articulaciones que requieren varias unidades para su establecimiento (el punto de vista subjetivo¹¹¹, por ejemplo) se encuentran vedadas al plano–secuencia por reencuadramiento.

Igual ocurre con un elemento capital del montaje externo: la elipsis mecánica, la que desecha tiempos innecesarios de representación entre plano y plano de una secuencia. En principio (al hablar de planos–secuencia o tomas

¹¹¹ Para que sea considerado un plano subjetivo, en sentido estricto, se requieren, al menos, dos planos: el sujeto que mira y el objeto o sujeto que mira. No ocurre lo mismo con el plano semi–subjetivo, donde al no focalizarse de forma interna puede ser representado por medio de un plano–secuencia. Veremos, no obstante, excepciones al respecto.

largas de rodaje), al no interrumpir la acción, la elipsis mecánica se convierte en un recurso imposible de incluir en la secuencia, generando tiempos muertos entre un momento representativo y otro (el desplazamiento de un camarero de la barra a una mesa, sirve como ejemplo paradigmático) que la cámara debe cubrir, contradiciendo los principios de economía narrativa. Debido a ello, el plano–secuencia por reencuadramiento adquiere un carácter atmosférico, más relacionado con el espacio que con las acciones puntuales (ya que entremezcla acciones nucleares con otras irrelevantes narrativamente) donde la ligazón, la no fragmentación de los distintos momentos de la secuencia, es el rasgo más destacable.

El modelo de plano–secuencia de construcción en términos de profundidad es el otro paradigma de la continuidad del clasicismo cinematográfico. Como veremos, su configuración específica lo desvincula progresivamente de éste, para acercarle a posturas manieristas y anticipar, de este modo, la modernidad.

Generalmente, como se constató, esta tipología es conocida por una de las herramientas técnicas que la posibilitan, y así suele denominarse como plano–secuencia de profundidad de campo. Esta designación resulta imprecisa e incorrecta. Si bien la técnica fotográfica de la profundidad de campo supone en principio la base tecnológica sobre la que se asienta la construcción en términos, y la mayoría de los textos fílmicos que siguen este modelo son secuencias con foco en todos sus planos espaciales, no resulta estrictamente necesaria su concurrencia, ni en la práctica, ni mucho menos en la teoría, donde el juego con el enfoque puede ser la Marca Diferencial Básica que precisamente defina el plano–secuencia analizado. Como vimos, la profundidad de campo es el espacio que se encuentra enfocado por delante y por detrás del sujeto u objeto fotografiado. Siguiendo una serie de combinaciones de parámetros, en cuanto a la distancia al sujeto (más alejado), apertura del diafragma (más cerrado), objetivo (focal corta o angular), iluminación (mayor) o círculo de confusión (menor), se consigue mayor profundidad de campo, es decir, disponer de más elementos a foco en la escena. Con los adelantos técnicos en lo que respecta a la iluminación y a la sensibilidad del material

fotoquímico, se obtuvo una profundidad de campo de la que no se disfrutaba en el cine mudo, cuyas ficciones se componían en un único término debido al peligro de quedar desenfocadas. Algunos directores (hay que citar nuevamente a Wyler o Welles) partieron de esta conquista técnica para plantear un nuevo espacio de representación de la diégesis fílmica y su relación con el montaje. La escena se compone en distintos términos de profundidad, nítidamente enfocados, donde se van desarrollando distintas acciones dirigidas por un centro de atención narrativo que evoluciona tanto a nivel de contenido como de forma. Pueden tratarse de acciones simultáneas, de acciones pautadas, de una única acción en segundo término reencuadrada por un objeto o marco en primer término (recordemos el vaso y el frasco en primer término de *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, 1941) [044] como ejemplo paradigmático), o de términos intercambiables.

Las construcciones de este modelo se caracterizan por potenciar aspectos de la puesta en escena, ya que la cámara se encuentra predominantemente fija y no adquiere ninguna relevancia, y los de puesta en imágenes inherentes a su propia configuración interna: además de la utilización de la profundidad de campo, el juego con la perspectiva y la sensación tridimensional de la escena se convierten en elementos decisivos para la planificación, por parte del director, de la secuencia. De ahí, la deriva teórica que contrapone la opción discursiva del encuadre móvil o dinámico a la de términos en profundidad en el sentido realidad / formalismo. Así, con la profundidad espacial “*se erige el montaje sintético de los treinta. [...] Posee una vocación menos fragmentaria y dirigista. En él se advierte cierta libertad otorgada al espectador, garantizada por un mayor respeto del espacio y el tiempo de la escena*” (Sánchez-Biosca, 2001:45).

Si en el modelo de acción por reencuadre, la aportación del autor al plano-secuencia queda constreñida a elementos añadidos (mayor virtuosismo, mayor duración, etc.) a la naturaleza previamente establecida de la narración clásica, en este modelo su propia existencia es ya un estilema de autor, por su empleo menos estandarizado dentro de las técnicas o modos de enunciación y por su adaptación específica al contenido conceptual de los directores.

Como se comprobará más adelante, el modelo de plano–secuencia de términos en profundidad dará lugar, debido a estas características, a muchas combinaciones en el cine moderno y aún en la Posmodernidad, posibilitadas por nuevos avances tecnológicos que amplían enormemente las cualidades poéticas de la construcción en perspectiva. Paradójicamente, la profundidad de campo será una rémora para estas nuevas articulaciones en términos, donde las opciones textuales no se encuentran tan ligadas a limitaciones tecnológicas.

Por último, constatar que la pervivencia de los modelos paradigmáticos de la continuidad clásica es incuestionable. Por un lado, se encuentran reproducidos esquemas que siguen estos planteamientos en cientos de textos contemporáneos. Por otro, han sido los referentes sobre los que ha basculado la creatividad del plano–secuencia posmoderno vinculado a las nuevas tecnologías digitales, por muy remotos o alejados conceptual y textualmente que puedan parecer los resultados.

Es decir, el Modo de Representación Institucional ha sentado tanto las bases de la normatividad o de la convencionalidad poética de la continuidad contemporánea como su radical alejamiento de las mismas, pero siempre teniendo muy presente sus fórmulas, códigos e intencionalidades textuales.

Sin duda, fue en este periodo de la Historia del Cine cuando se fundamentaron los posteriores desarrollos del montaje interno y de las técnicas o modos de enunciación del plano–secuencia.

Fragmentos / Películas (52 / 10,4%)			Narratividad en continuidad M.R.I
021	Hampa dorada Little Caesar	1930	MDBn / Relación historia- discurso
030	Sólo se vive una vez You Only Live Once	1937	MDBn / Relación historia- discurso
033	Jezabel Jezebel	1938	MDBn / Relación historia- discurso

035	Ninotchka	1939	MDBn / Relación historia-discurso
051	El cuarto mandamiento The Magnificent Ambersons	1942	MDBn / Relación historia-discurso
052	Dies Irae Vredens Dag	1943	MDBn / Relación historia-discurso
059	A través del espejo The Dark Mirror	1946	MDBn / Relación historia-discurso
067	Encrucijada de odios Cross-fire	1947	MDBn / Relación historia-discurso
089	Eva al desnudo All About Eve	1950	MDBn / Relación historia-discurso
130	Marty	1955	MDBn / Relación historia-discurso

Fragmentos / Películas (65 / 13%)			Tipología plano-secuencia en M.R.I.
044	Ciudadano Kane Citizen Kane	1941	MDBpe / Términos profundidad
045	La loba The Little Foxes	1941	MDBpe / Términos profundidad
046	La loba The Little Foxes	1941	MDBpe / Términos profundidad
053	Laura	1944	MDBpi / Reencuadramiento
059	A través del espejo The Dark Mirror	1946	MDBpi / Reencuadramiento
106	Cuentos de Tokio Tokio Monogatari	1953	MDBpe / Términos profundidad
110	Madame de...	1953	MDBpi / Reencuadramiento
113	Deseos humanos Human Desire	1954	MDBpe / Términos profundidad
122	La ley del silencio On the Waterfront	1954	MDBpi / Reencuadramiento
126	Muerte de un ciclista	1955	MDBpi / Reencuadramiento

De estos 65 ejemplos, destaca el dato de que 45 (69,2%) pertenecen a la modalidad del reencuadramiento, mientras que sólo 20 (30,8%) pueden considerarse contruidos en términos de profundidad. La puesta en imágenes, por la propia configuración del relato clásico, por lo tanto, representaba la tendencia discursiva fundamental.

Fragmentos / Películas (44 / 8,8%)			Estilema autoral M.R.I.
049	El cuarto mandamiento The Magnificent Ambersons	1942	MDBe-s / Estilema autoral (Welles)
054	La mujer del cuadro The Woman in the Window	1944	MDBe-s / Estilema autoral (Lang)
060	Los mejores años de nuestra vida The Best Years of our Lives	1946	MDBe-s / Estilema autoral (Wyler)
063	Encadenados Notorious	1946	MDBe-s / Estilema autoral (Hitchcock)
066	El extraño The Stranger	1946	MDBe-s / Estilema autoral (Welles)
071	La soga Rope	1948	MDBe-s / Estilema autoral (Hitchcock)
079	El reloj asesino The Big Clock	1948	MDBe-s / Estilema autoral (Farrow)
083	El tercer hombre The Third Man	1949	MDBe-s / Estilema autoral (Reed)
148	Senderos de gloria Paths of Glory	1957	MDBe-s / Estilema autoral (Kubrick)
152	Sed de mal Touch of Evil	1958	MDBe-s / Estilema autoral (Welles)

4.3.3.- Modos de Representación Modernos.

Mientras el cine clásico induce a una imagen indirecta del tiempo fundada sobre esquemas sensomotrices, el cine moderno propone un acceso directo al tiempo [...] En el devenir de la modernidad cinematográfica el espacio es un todo no orgánico ni medible, sino afectivo, onírico, cerebral, y, a la postre, temporal.

(Font, 2002:300)

Según fueron difuminándose, incluso desintegrándose, las estructuras industriales y creativas que dominaron el periodo clásico del cine, la teoría y práctica del plano-secuencia fue adquiriendo, paulatinamente, una serie de nuevos tratamientos técnicos y de nuevas características expresivas que modificaron sustancialmente su propia constitución como recurso discursivo de dirección y montaje fílmicos. En primer lugar se afronta, desde un punto de vista conceptual y práctico, la propia definición de plano y sus constituyentes poéticos, sobre todo, para poner en tela de juicio la unívoca terminología clásica y plantear heterogéneas formulaciones semánticas, ideológicas y creativas de la unidad:

Este cuestionamiento del plano revela, más allá de la simple cuestión de la profundidad de campo, el surgimiento de una nueva mirada sobre la sociedad, sobre el cuerpo humano, sobre la representación, sobre el relato, y sobre los propios medios del cine. Una estética “moderna” queda, así pues, definida a contrario en los años sesenta, a través de un conjunto de desviaciones respecto a la estética clásica implícita en la palabra “plano”.

(Siety, 2004:62)

Pueden trazarse dos grandes vertientes de producción cinematográfica que propiciarán dos concepciones distintas de la no fragmentación.

Por un lado, cómo lógica continuación o reconducción, comercial y artística, del cine clásico, se aprecia la persistencia del Modo de

Representación Institucional. Recordemos que los periodos a grandes rasgos en los que se divide la Historia del Cine pueden acotarse temporalmente con cierta exactitud, estableciendo su nacimiento, instauración como modo de representación hegemónico, y decadencia, pero nunca puede darse por perdida o desaparecida su influencia y permanencia en el discurso fílmico futuro como Modos de Representación. Esto resulta plenamente constatable en lo que respecta a los filmes que sobrevinieron en las pantallas al sistema de estudios clásico de Hollywood, que si bien admitieron matizaciones tecnológicas o expresivas (por ejemplo, la asunción del cinemascope generó un redescubrimiento, al menos teórico, de las posibilidades del montaje interno), o bien consintieron puntuales desviaciones manieristas (que ensancharon los márgenes teóricos y autorales del plano–secuencia), nunca abandonaron tajantemente los cauces firmemente establecidos durante el dilatado periodo del sistema de representación precedente.

Por otro lado, al producirse la eclosión del denominado propiamente cine moderno, ensanchando, en primer lugar, el marco geográfico o los centros de producción de películas, se genera una radical transformación en las concepciones teóricas alrededor del cine, con la introducción de nuevas pretensiones ideológicas (muy apreciables en el plano del contenido narrativo), nuevas inquietudes formales (ampliando extraordinariamente los límites de la enunciación) e, igualmente, la puesta en circulación de novedosos recursos técnicos y tecnológicos que trastocan considerablemente los modos industriales, y, con ello, necesariamente, los modos de realización, inmediatamente anteriores. Como señalaremos enseguida, la denominada política de autores, la influencia de visiones realistas o veristas del cine o el desarrollo de las cámaras ligeras de 16 mm., por anticipar sólo unos ejemplos suficientemente representativos, condicionarán la naturaleza y características conformantes del plano–secuencia, añadiendo nuevas perspectivas al discurso de la no fragmentación.

Por consiguiente, debemos diferenciar las obras que siguen gestándose comercial y artísticamente, con las obvias matizaciones introducidas por los nuevos contextos, a la manera clásica del Modo de Representación

Institucional vigente hasta mediados de la década de los cincuenta (con alguna desviación manierista), de los trabajos de los nuevos cines que están desarrollándose, ya plenamente, en los años sesenta.

4.3.3.1.- El plano–secuencia en el cine comercial de los años sesenta.

El cine, como cualquier industria del entretenimiento, ha tenido que hacer frente, en el devenir de su contexto histórico, a fluctuaciones permanentes en cuanto al número de asistentes a las salas comerciales de exhibición. Todavía a comienzos de la década de los cincuenta, el consumo de productos cinematográficos en los lugares públicos de proyección era su única fuente de ingresos. Aparte de la resolución de la ley antimonopolio que impidió a las majors seguir manteniendo conglomerados industriales que abarcaban todo el proceso de producción, distribución y exhibición de filmes, lo que afecta, sustancialmente, a la transformación discursiva de las películas es el rediseño de la relación que los creadores mantenían con su público, cuando el cine no tenía competencia y disponía del monopolio de su tiempo de ocio e inquietudes mediáticas. De manera similar a como el propio medio fílmico había golpeado a la empresa teatral, generando una reformulación y transformación radical de las estructuras de la representación dramática, la televisión (que alcanza la hegemonía mediática, la difusión mundial predominante, en un período extraordinariamente corto de tiempo que apenas comprende una década) pronto posicionada como competidora invencible del cinematógrafo, adelanta y magnifica la necesidad de cambio o adaptación a la nueva circunstancia en todos los órdenes creativos de la industria fílmica, para devolver, o por lo menos mantener, esas cantidades ingentes de espectadores que han dejado de asistir a espectáculos cinematográficos y se están quedando a ver la televisión en sus hogares particulares.

Como puede apreciarse sistemáticamente en la Historia del Cine (por ejemplo, con la invención e implantación del sonoro) se vuelve a acudir a los avances tecnológicos, en primera instancia, para forzar ese cambio obligado y defenderse ante una situación que torna desfavorable.

Comprendiendo cuales son las cualidades privilegiadas que definen su naturaleza, es decir, qué elementos pueden distanciar positivamente o destacar un texto fílmico de una obra televisiva, la industria cinematográfica, en primer lugar, pondrá en circulación una serie de recursos para transformar el espectáculo cinematográfico en su conjunto, pretendiendo, sin lograr resultados del todo satisfactorios, pero, al menos, revitalizando los esquemas poéticos de las películas, replantear de arriba a abajo la propia representación fílmica. Para ello, como vimos, centrándose en la espectacularidad de raíz tecnológica, arma inimitable del cine respecto a la televisión, creará nuevos espacios de consumo, como los autocines, incrementará el tamaño y el formato de las pantallas, potenciará los vivos colores (recordemos que la televisión tardará muchos años en abandonar definitivamente el blanco y negro) e introducirá e implementará mejorados sistemas de sonido en las salas, a la par que cuidará en mayor medida la banda audio de los filmes.

En lo que respecta a esta investigación, se experimentan en un breve marco temporal, con el objetivo manifiesto de seducir al público desertor, nuevos sistemas de proyección y de formato de las pantallas que ya fueron considerados en el bloque analítico anterior, al trastocar profundamente estos cambios en la forma y tamaño de los encuadres las concepciones de montaje interno y externo imperantes.

En sentido contrario, la televisión, a la que con este conjunto de adelantos el cine pretendía combatir, produjo de inmediato un efecto en las narraciones fílmicas, contagiándola marcos temáticos y estructuras formales que en poco tiempo poblaron las salas de exhibición conviviendo con los intentos espectaculares que desarrollaba el cine para defenderse. La primitiva tecnología televisiva que se aplicaba a las series o telefilmes de entonces distaba mucho de los despliegues de realización de los que hace gala el medio en la actualidad, de tal modo que aquellas primeras ficciones, de ámbito temporal contemporáneo, esencialmente urbanas, de corte eminentemente teatral, enunciadas por medio de largos bloques (convirtiéndose estos en las unidades básicas de segmentación televisiva) con pocos cambios de cámara,

al ser traspasadas al medio fílmico, impregnaron este de nuevos modos y técnicas de dirección y montaje. *Doce hombres sin piedad* (12 Angry Men, Sydney Lumet, 1957) [143-145], incluida en el corpus, está rodada en su mayor parte recurriendo a largos planos–secuencia, de estilo coreográfico y medido, que acrecientan la teatralidad del relato, que se desarrolla en un escenario único, los juzgados, dividido a su vez en pocos subescenarios, principalmente la sala donde delibera el jurado, y con menor importancia y presencia en el metraje, a modo de pausas e introducción-finalización, los servicios y la sala de vistas, generando una narración de apariencia televisiva por medio de su unidad básica de grabación, el bloque, pero recurriendo a una tradición del plano–secuencia y la toma larga clásica que (por sus movimientos y equipamientos de cámara, *travellings*, por ejemplo, y por la composición e intencionalidad plástica de sus encuadres) es puramente de raigambre cinematográfica.

4.3.3.2.- El plano–secuencia en los nuevos cines.

Una serie de movimientos alejados del sistema de estudios hollywoodiense, tanto geográfica, como industrial o creativamente, que ya se habían empezado a desarrollar desde la posguerra, como el Neorrealismo italiano, tendrían su eclosión definitiva en la década de los sesenta, conformando lo que ha venido a denominarse cinematografías modernas o nuevos cines. La *Nouvelle Vague* en Francia, el *Free Cinema* inglés, o el Nuevo Cine en España, forman parte de una novedosa manera de entender el medio cinematográfico que tendrá bastante repercusión en los modos y procesos de enunciación cinematográfica.

Por primera vez en la Historia del Cine, adelantándose o acompañando a la práctica profesional, se produce un amplio debate teórico, alentado en revistas especializadas y escuelas estatales de cinematografía, que no deja ninguna parcela del cine como medio de comunicación de masas sin cubrir: la Política, la Estética, la Sociología, etc. Un aspecto fundamental del hecho fílmico como es su construcción textual no pasaría desapercibido para esta gran lista de amantes del cine: es en estos años cuando se producen las

aportaciones más interesantes al conjunto de la teoría de la dirección y el montaje cinematográficos.

Las nuevas ideas propuestas por críticos, estudiosos o administraciones públicas y refrendadas por los trabajos fílmicos de decenas de autores serán un caldo de cultivo extraordinario para una eclosión sin parangón de fructíferos debates teóricos y manifestaciones prácticas de puesta en escena y puesta en imágenes de un film, y ocupando un lugar central, las preocupaciones sobre el montaje externo e interno, en concreto, sobre el plano–secuencia. Del debate reflexivo profundo, de carácter filosófico e ideológico, iniciado por Astruc o Bazin ya se habló más arriba, constatando que gran parte de ese bagaje conceptual encontró sus raíces en el periodo que estamos tratando.

Dos aspectos influyeron decisivamente en esta revitalización discursiva del plano–secuencia o la toma larga en cientos de heterogéneas manifestaciones concretas.

Por un lado, la denominada política de autores, un intento de privilegiar las poéticas personales por encima de otros intereses creativos e industriales y, por otro, de nuevo, las innovaciones tecnológicas, pero en un sentido distinto al analizado en el bloque precedente, como base primordial para el desarrollo de distintas opciones constructivas. Resulta preferible comenzar por este segundo aspecto, ya que, al contrario de lo que sucedía en el apartado anterior, detentan una importancia menor que los planteamientos teóricos autorales.

La invención y difusión de equipos de registro de imagen, cámaras de 16 mm. (formato considerado subestándar) y de 35 mm., muy ligeras y manejables, así como de equipos de grabación de audio igualmente accesibles como el Nagra, posibilitó que los cineastas abandonaran los estudios de rodaje, con el coste que esta práctica supone, y salieran a recrear sus ficciones en localizaciones naturales. Esto afectó, en una recíproca influencia, a la temática de los nuevos cines, predominantemente urbanos, contemporáneos y fuertemente predispuestos a testimoniar, cuanto menos, incluso cuestionar, la

realidad. Esos nuevos temas, por descontado, reclamarían un tratamiento formal en consonancia.

Ahora bien, si en el cine comercial, como hemos estudiado, los formatos condicionaron en mayor o menor medida otra serie de decisiones de dirección, en este tipo de cine su repercusión de cara a la elección montaje externo o montaje interno es menor. Sea en 16 mm (1,35:1) o en Super 16 (1,65:1), y aunque en la exhibición en 35 mm se respetase esos ratios, no se aprecia una relación directa con la mayor o menor presencia de planos-secuencia en estas ficciones. Es decir, si bien la existencia de estos nuevos equipos permitió que se gestara un tipo de contenido cinematográfico claro y diferenciado, este contenido adquiere desde el comienzo más fuerza que las propias bases tecnológicas, como demuestran films como *Los cuatrocientos golpes* (*Les 400 coups*, Francois Truffaut, 1959), incipiente obra y paradigma del nuevo cine, rodada en Franscope, versión francesa del Cinemascope, que suscribe plenamente los rasgos temáticos, e introduce dejes formales del cine moderno sin tratarse de una película de factura amateur es sus planteamientos de realización.

El segundo de los rasgos relevantes, la política de autores, nos ofrece más claves sobre lo que aportarán los nuevos cines a las técnicas o modos de la continuidad o no fragmentación.

Al trastocar la idea o concepto teórico de la figura del director que había dominado hasta entonces, como coordinador principal al mando, pero también como mero miembro más de un proceso colectivo de creación, es decir, considerando los conformantes de la dirección fílmica como un cúmulo de funciones artesanales y cometidos puramente técnicos, y desplazar estas intuiciones hacia concepciones autorales de la realización cinematográfica, no sólo se revisa el trabajo de los grandes nombres del cine norteamericano, revalorizando su trabajo, sino que se sientan las bases de una ruptura general con unos, supuestos, códigos rígidos de dirección que se habrían establecido a comienzos de los años 30 y que habrían constituido el Modo de Representación Institucional.

Si sus propios análisis sobre esos directores americanos, realizados en su mayor parte desde la crítica de revistas especializadas y no desde el ámbito académico, contradijeron en parte esas aseveraciones (empezaron a encontrar que muchos directores clásicos no habían suscrito tan a rajatabla como pensaban esos códigos establecidos) y aunque la propia política de autores pueda (y de hecho, haya sido revocada en muchas ocasiones) ser puesta en entredicho, principalmente, por otorgar a la figura del director una preponderancia que puede no corresponderle por completo, hay que reconocer que esta revitalización teórica sirvió para que las cuestiones de enunciación que aquí nos ocupan sufrieran un evidente empuje.

Al individualizar el proceso creativo de elecciones técnico–expresivas de dirección y montaje, y alejarlo, como hemos mencionado, de supuestos esquemas preestablecidos que servirían de pauta común de trabajo a todos los enunciadores, la dicotomía sobre la construcción de ficciones por medio del montaje físico de planos o por medio de estructuras menos recurridas en continuidad, ocuparía un eje central de esas decisiones discursivas.

Aunque, como hemos visto en el cine clásico, fueron varios los autores que habían producido estilemas reconocibles de no fragmentación (Jean Renoir, William Wyler, Orson Welles, etc.), la entronización de las poéticas particulares que se produce con los nuevos cines reforzó las adhesiones inquebrantables y los rechazos absolutos en torno a la teoría y práctica del plano–secuencia. Al permitir, valorar y promover las miradas propias, los posicionamientos radicales serán parte consustancial del trabajo de los cineastas que operan en estas décadas. Mucho tiene que ver con este planteamiento el hecho de que las narraciones modernas tomen conciencia de su autoreferencialidad, como dispositivo creado, construido, y no se sometan a un relato seudorealista o transparente como el del cine clásico. El discurso, domina, prevalece, por lo tanto, al contenido.

Por primera vez, algunos directores (Max Ophüls¹¹², Luis García Berlanga, Miklós Jancsó, Kenji Mizoguchi, etc.) harán de la no fragmentación su marca distintiva de autor, y otros muchos creadores adscritos historiográficamente a la modernidad, como Jean-Luc Godard o Alain Resnais, forzarán la naturaleza y características de las construcciones en continuidad hasta límites ni siquiera intuidos o esbozados pocos años atrás.

En sentido contrario, el montaje externo conocerá en este periodo manifestaciones extremas de fragmentación y de análisis teórico como no se habían producido desde los tiempos de los cineastas rusos de la década de los veinte. La radicalidad teórica, personal, subjetiva, conlleva la defensa de estos exacerbados postulados: o se está con el montaje externo, o se está contra él, y viceversa.

Aunque la multiplicidad de pretensiones y la vasta disparidad de obras hace imposible y fútil una catalogación o tipología de planos–secuencia modernos, como se estableció en el periodo clásico, si podemos detectar varias corrientes o tendencias generales en las que englobar los ejemplos.

El surgimiento de una nueva relación cine–realidad, que había planteado diversas cuestiones filosóficas, incluso ideológicas, se focalizará en gran medida alrededor del empleo / omisión del montaje externo. Como vimos cuando tratamos los aspectos teóricos profundos que subyacen al plano–secuencia, una gran corriente que no conoce fronteras ni contextos culturales delimitados (hay ejemplos desde España a Japón, pasando por Hungría o Grecia) asocia la no fragmentación con el respeto a la realidad, por definición, siempre continua e indivisible, y al plano–secuencia como paradigma de la transmisión fiel de unas supuestas acciones reales que una serie de personajes efectúan por sí mismos, sin, aparentemente, ninguna intromisión por parte del sujeto enunciador, el cual decide prescindir de la manipulación discursiva por antonomasia: la selección, justificada narrativamente o

¹¹² Creemos que Max Ophüls, pese a lo que sus temáticas puedan dar a entender, es un director plenamente moderno, no sólo manierista. El comienzo de *La ronda* (Le ronde, 1950) [088] es un claro ejemplo de los rasgos más acusados de la modernidad cinematográfica.

caprichosa, de distintos puntos de vista en un flujo temporal por medio del cambio de plano.

Efectivamente, por contagio de los informativos televisivos, puede considerarse como expresión “verista” o “realista” una serie de elecciones técnico–expresivas si son combinadas apropiadamente: planos largos sin interrupción, tomados cámara en mano, con deficiencias en imagen y sonido, como el grano al hinchar a 35 mm celuloide rodado en 16 mm., y que otorgan más relevancia al objeto captado, al tema a registrar, que a la corrección canónica de los parámetros de puesta en imagen del dispositivo, empleando herramientas como el objetivo de distancia focal variable, travelling óptico o zoom o “improvisar” encuadres sin componer, que son empalmados más por azar, que suscribiendo parámetros convencionales (de información, motivación, justificación interna, etc.), todos ellos elementos impensables de las producciones cinematográficas generalistas.

Estos parámetros convenientemente mezclados generan un trabajo formal que connota tiempo presente, escasa adulteración posterior en la sala de edición y, sobre todo, sensación de realidad. Muchos trabajos, no sólo encuadrados dentro del *Cinema Verité*, corriente francesa de corte documentalista, sino de prácticamente todas las tendencias y movimientos, intentarán añadir a sus ficciones esa expresión (pretendidamente) desaliñada y directa que se asocia con la “verdad” o la “realidad”. Trabajos de Godard, como el plano–secuencia del hotel en *Al final de la escapada* (*A bout de souffle*, 1960) [161], los de las andanzas de la protagonista en *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, 1962) [179-182] o los de la cafetería de *Banda aparte* (*Bande à part*, 1964) [197] producen esa sensación de que las cosas suceden por sí solas y la cámara, pese a que tiene una gran presencia enunciativa, nada transparente, por sus continuos movimientos y vaivenes al hombro, acrecienta la percepción realista de la escena. Este planteamiento se relaciona, como hemos visto, con uno de los principales desarrollos conceptuales aplicados al plano–secuencia: el de unidad que permite al espectador elegir libremente el centro de atención del fragmento, de acuerdo a una lógica aparentemente preexistente del

contenido interno que parece no preparada o manipulada a priori por un sujeto de la enunciación externo.

A su vez, otros autores intentarán captar esa realidad no con rasgos formales veristas, en sentido documental, influenciados por la televisión, sino destacando el trabajo de puesta en escena y siendo más convencionales en la puesta en imágenes, sobre todo, potenciando movimientos, entradas y salidas, acciones y parlamentos de los actores, creando varios centros de atención y múltiples focos dramáticos solapados y simultáneos de tal manera que parezca que los personajes tienen vida propia y se relacionan de forma similar, caótica, natural e improvisadamente, como sucede en la convivencia humana cotidiana.

Hacer pasar por natural o reflejo fiel de la realidad coreografías muy elaboradas que requieren una gran cantidad de ensayos y resolución de problemas de rodaje, resulta exagerado, pero la Historia del Cine nos ha dejado un gran número de entrañables y extraordinariamente bien ejecutadas puestas en escena con una precisa elaboración en este sentido, que merecen la pena ser estudiadas a fondo. Adelantemos como soberbios ejemplos los despliegues corales de Berlanga en *Plácido* (1961) [175-176] o *El verdugo* (1963) [191-193].

Un tercer grupo de planos-secuencia, debido a la revalorización de la poética individual que hacíamos constar anteriormente, lo integran una serie inacotable de experimentos, formulaciones inéditas, vueltas de tuerca formales o ensayos vanguardistas únicos que apuran los elementos discursivos que conforman la enunciación en continuidad. Son metatextos, obras autoreferenciales, que reflexionan sobre el propio montaje interno llevando al límite cada uno de sus parámetros, ya sea desde el punto de vista narrativo, retórico, ideológico o pragmático.

Jacques Tati, en el fragmento inicial de *Playtime* (1967) [211], juega deliberadamente con la indefinición de los espacios (¿nos encontramos en un hospital, o tal vez un aeropuerto?) que puede lograrse con una calculada construcción en profundidad. En el otro ejemplo del corpus [212], el juego

óptico de un pasillo profundo que parece nunca podrá atravesar un sujeto nos conduce a una de las formas técnico–expresivas más en consonancia con la propia esencia del plano–secuencia o la toma larga, la continuidad ilimitada y su pertinencia como tal, sin fragmentación, en el contenido narrativo.

Andrei Tarkovski en *Stalker* (1979) [270], por citar uno entre decenas de ideas y ejecuciones prácticas sobresalientes, construye largos planos–secuencia sin personajes, sólo con objetos que son recorridos, descritos lentamente por una cámara que se recrea en generar sensaciones al unir esos fragmentos inertes en su quieto discurrir.

Alain Resnais en *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1960) [170-171] juega con grandes planos generales ininterrumpidos, con personajes detenidos y acciones congeladas, en un alarde de investigación del tiempo cinematográfico (que por medio de montaje externo no puede ofrecer los mismos resultados, ya que el cambio de plano sugiere, aunque se pretenda lo contrario en la ficción, un avance durativo de la acción).

Las obras seleccionadas en la muestra de Tarr, Jancsó, Ozu, Mizoguchi, Chabrol, Rohmer, Sokurov o Kiarostami, son ejemplos extremos del alcance conceptual de los postulados teóricos individuales, de universos personales pertenecientes a políticas autorales propias e intransferibles, que pueden derivarse de la no fragmentación. No puede hablarse, por lo tanto, al igual que en la etapa posterior, de un Modo de Representación único, sino de Modos Modernos. Es decir, mientras que el cine clásico tendía a aproximar las manifestaciones concretas a un modelo propio, el cine moderno pretende alejarse, individualmente, de cualquier tipo de estructura codificada o normativa, aunque, inevitablemente, haya rasgos poéticos generales que se encuentren en gran parte sus concreciones prácticas.

Sin duda, en este amplio y heterogéneo periodo de la Historia del Cine, se inician gran parte de las conquistas, expresivas más que tecnológicas, que vendrán a desarrollarse en la Posmodernidad, cuando se produzcan realmente una larga serie de adelantos infraestructurales que permitirán plasmar en las

obras aquellas ideas y proyecciones conceptuales que ya adelantaba el cine de los autores inscritos en la modernidad fílmica y que quedaron esbozadas, pero no pudieron materializarse por completo, por la ausencia de la cobertura tecnológica apropiada para ello.

La modernidad cinematográfica, por consiguiente, a la par que el desarrollo teórico producido en los años 60/70, tanto en la crítica especializada como en el ámbito académico, ha sido uno de los periodos más fecundos en la conceptualización del estatuto, la naturaleza y las características autoreflexivas más determinantes del plano-secuencia, a la vez que ha expandido el campo de estudio a otros ámbitos intelectuales, que son responsables, en gran medida, de esta investigación.

Fragmentos / Películas (11 / 2,2%)		Influencia intermediática	
143	12 hombres sin piedad 12 Angry Men	1957	MDBpe-pi / Bloque Televisión
144	12 hombres sin piedad 12 Angry Men	1957	MDBpe-pi / Bloque Televisión
145	12 hombres sin piedad 12 Angry Men	1957	MDBpe-pi / Bloque Televisión
156	Terror en una ciudad de Texas Terror in a Texas Town	1958	MDBpe-pi / Bloque Televisión
204	La colina The Hill	1965	MDBpe-pi / Bloque Televisión

Fragmentos / Películas (128 / 25,6%)		Estilema autoral M.R.M/S	
072	La Terra Trema La Terra Trema: Episodio del Mare	1948	MDBe-s / Estilema autoral (Visconti)
100	La señorita Oyu Oyû-sama	1951	MDBe-s / Estilema autoral (Mizoguchi)
104	Un verano con Mónica Sommaren med Monika	1952	MDBe-s / Estilema autoral (Bergman)

132	La palabra Ordet	1955	MDBe-s / Estilema autoral (Dreyer)
153	Mi tío Mon oncle	1958	MDBe-s / Estilema autoral (Tati)
157	Los 400 golpes Les quatre cents coups	1959	MDBe-s / Estilema autoral (Truffaut)
161	Al final de la escapada A bout de soufflé	1960	MDBe-s / Estilema autoral (Godard)
166	El cochecito	1960	MDBe-s / Estilema autoral (Ferreri)
170	El año pasado en Marienbad L'annee derniere a Marienbad	1960	MDBe-s / Estilema autoral (Resnais)
175	Plácido	1961	MDBe-s / Estilema autoral (Berlanga)
208	Andrei Rublev	1966	MDBe-s / Estilema autoral (Tarkovski)
210	Silencio y grito Csend és kiáltás	1967	MDBe-s / Estilema autoral (Jancsó)
211	Playtime	1967	MDBe-s / Estilema autoral (Tati)
213	Rojos y blancos Csillagosok, katonák	1967	MDBe-s / Estilema autoral (Jancsó)
223	El carnicero Le Boucher	1970	MDBe-s / Estilema autoral (Chabrol)
234	Todo va bien Tout va bien	1972	MDBe-s / Estilema autoral (Godard)
243	Secretos de un matrimonio Scener ur ett Äktenskap	1974	MDBe-s / Estilema autoral (Bergman)
245	El espejo Zerkalo	1974	MDBe-s / Estilema autoral (Tarkovski)
251	El reportero Professione: reporter	1975	MDBe-s / Estilema autoral (Antonioni)
257	Jonás, que tendrá 25 años en el año 2000 Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000	1976	MDBe-s / Estilema autoral (Tanner)
258	Asignatura pendiente	1977	MDBe-s / Estilema autoral (Garcí)
261	Annie Hall	1977	MDBe-s / Estilema autoral (Allen)

264	Nido familiar Családi Tűzfészek	1977	MDBe-s / Estilema autoral (Tarr)
277	La mujer del aviador La femme de l'aviateur	1980	MDBe-s / Estilema autoral (Rohmer)
305	Sacrificio Offret	1986	MDBe-s / Estilema autoral (Tarkovski)
320	Paisaje en la niebla Topio stin omichli	1988	MDBe-s / Estilema autoral (Angelopoulos)
327	Días de eclipse Dni zatmeniya	1988	MDBe-s / Estilema autoral (Sokurov)
299	Extraños en el paraíso Stranger than Paradise	1984	MDBe-s / Estilema autoral (Jarmusch)
345	Y la vida continúa Zendegi va digar hich	1992	MDBe-s / Estilema autoral (Kiarostami)
365	La mirada de Ulises To viemma tou Odyssea	1995	MDBe-s / Estilema autoral (Angelopoulos)

4.3.4.- Modos de Representación Posmodernos.

La estética de los discursos audiovisuales posmodernos, en algunos casos, ha optado por intentar ofrecer un constante flujo de imágenes reiterando planteamientos repetitivos y autoreflexivos en la propia realización, es decir, el recargamiento, velocidad y constante movilidad permite orientar la propia secuencialidad de la narración por aleatoriedad, incitando a una cierta desconexión del montaje con la trama.

(Gómez Alonso, 2001:77)

Se debe comenzar por suscribir plenamente la existencia y acotación de esta etapa de la Historia del Cine. Aunque la gran mayoría de teóricos y críticos han admitido la noción de Postmodernidad o Posmodernidad aplicada al periodo comprendido entre mediados de los setenta y la actualidad, todavía siguen observándose ciertas reticencias en diversos reductos historiográficos, desde los cuales se ofrece una manifiesta resistencia a la hora de admitir diferencias

con la etapa anterior, y para los que, por lo tanto, el cine sigue encontrándose en la modernidad o en el periodo postclásico.

Como veremos a continuación, hay motivos de sobra para concluir que resulta posible hablar de una posmodernidad fílmica, resultando el análisis textual del objeto de estudio plano–secuencia un ejemplo paradigmático de las características fundamentales de esta.

Esta cuarta etapa asociada a un Modo de Representación de la Historia del Cine destaca por una serie de rasgos que la convierten en la más interesante discursivamente de las que se llevan analizadas hasta el momento.

En primer lugar, en el cine contemporáneo confluyen todas las corrientes expresivas y los modos de enunciación en continuidad que han ido sucediéndose desde la llegada del cinematógrafo. Por extraño que parezca, ni siquiera la composición de cuadro cerrado inmóvil que era propia del Modo de Representación Primitivo, ha sucumbido al paso del tiempo. Aunque la intencionalidad sea distinta (puede considerarse hoy en día una opción discursiva, cuando en los albores del cine era el único sistema elegible) la disposición de la técnica, modo o proceso, salvando las distancias tecnológicas, resulta similar.

Por lo tanto, en la Posmodernidad encontramos, además de la tipología de planos–secuencia característica de las dos primeras décadas de cine mudo, las distintas clases de construcciones en continuidad clásicas, las divergentes manifestaciones manieristas y modernas, y los nuevos modos de representación particulares de este último periodo.

En segundo lugar, hay que puntualizar ciertas excepciones expresivas que se encuentran latentes en esta acumulación discursiva que acabamos de advertir.

La principal es la superación, con creces, de los modelos de referencia. Según los parámetros seleccionados de un estándar reconocido, con la idea o

pretensión de proponer una nueva manifestación individual del plano–secuencia o la toma larga, como puedan ser la duración o la ruptura con la lógica espacial, la Posmodernidad rompe cualquier barrera establecida a la hora de lograr, como veremos, el más difícil todavía. Por fin encontramos auténticas manifestaciones de planos–secuencia (más propiamente debemos denominarlos planos–película) que engloban un film entero, con una duración equivalente a la de un largometraje convencional, como la mencionada *El arca rusa* o hallamos rupturas espacio-temporales completas impensables hasta el advenimiento de la cultura digital.

El plano–secuencia contemporáneo no sólo se ha desecho de las constricciones tecnológicas que frenaban gran parte de su desarrollo práctico (que no teórico, como vimos), sino que se ha adelantado a las posibilidades materiales dadas y se configura, hoy en día, como un motor conceptual para futuras plasmaciones en los textos fílmicos. Es decir, aunque en la actualidad la vinculación de los discursos con las bases infraestructurales es más estrecha que nunca, se trata de una relación buscada (por motivos artísticos, comerciales, etc.) y no padecida.

En tercer lugar, sorprende el repunte autoral y la vitalidad discursiva del plano–secuencia, en contradicción con uno de los más evidentes rasgos de la Posmodernidad: la fragmentación. Fragmentación auspiciada, sobre todo, por el montaje externo, radical y atomizado, ensalzada a auténtica marca de estilo de los textos audiovisuales contemporáneos. La razón de esta aparente paradoja, como veremos, es que las visiones posmodernas, ante todo, alientan las miradas extremas al discurso cinematográfico, en un afán de virtuosidad y originalidad sin parangón en cualquier otro medio artístico. Directores como Michael Haneke han optado por erigir sus poéticas alrededor del plano–secuencia mientras que muchos otros autores, sin circunscribirse expresamente a las construcciones en continuidad, nos han legado manifestaciones puntuales sencillamente magníficas por múltiples y heterogéneos motivos.

Como última característica general, hay que apuntar que esa vitalidad en la práctica no ha sido correspondida por una labor semejante en la teoría fílmica, resultando más pertinente formular hipótesis, plantear axiomas o establecer teorías empíricas basándose en las propias poéticas prácticas de los autores que en la escasa bibliografía o el exiguo caudal investigador que está produciéndose a la par que estas importantes manifestaciones.

Se han visto cuáles han sido esas bases ligadas, sobre todo, al desarrollo de nuevos soportes de liberación de las limitaciones móviles del medio de captación (por ejemplo, la *Steadicam*); la fuerte relación entre las fases de rodaje y de postproducción de un film (con sistemas computerizados de cámaras como el *motion control*); y, sobre todo, la explosión de la tecnología digital aplicada al cine, que ha permitido una auténtica revolución en las formas y contenidos de las ficciones. A continuación, estableceremos las características más sobresalientes de esta inconclusa etapa y esbozaremos las líneas que se vislumbran en un futuro nada lejano, enormemente ilusionante en lo que respecta a la invención de nuevos modos enunciativos de dirección y montaje.

4.3.4.1.- Características del plano–secuencia posmoderno.

Al igual que hemos realizado con los periodos precedentes de la Historia del Cine, lo primero que hay que reseñar es la relación del plano–secuencia con el/los modo/s de representación propio/s de la Posmodernidad.

Si ya en los nuevos cines desarrollados a partir de la década de los sesenta, las concepciones autorales, manifestadas en poéticas generales o en ejemplos aislados concretos, habían primado sobre posicionamientos más globales, sobre marcos más establecidos del montaje interno (como el carácter marcadamente teatral atribuible a gran parte de los planos–secuencia clásicos), con la Posmodernidad esa individualidad se convierte en la razón principal a la hora de optar por construir secuencias no fragmentadas. Es decir, las posturas personales se radicalizan, se vuelven aún más ensimismadas, dentro del

contexto plenamente propicio para ello que establecen los contenidos y discursos posmodernos, híbridos o mezcolanzas de los modos anteriores.

Esta heterogeneidad de intenciones y de resultados podría dar al traste con las pretensiones de un investigador de señalar una serie de rasgos más o menos comunes que pudieran aplicarse, si no a todas, a la gran mayoría de las obras analizadas de este periodo. Sin embargo, a pesar de su disparidad, resulta posible entender el plano–secuencia o la toma larga posmoderna a partir de una serie de esquemas muy asentados en el cine contemporáneo y que son consustanciales a una gran parte de los trabajos.

Dejando a un lado las observaciones que adelantábamos al principio, sobre la confluencia sincrónica y grados de hibridación de todas las corrientes expresivas y los modos de enunciación en continuidad que han ido sucediéndose desde la llegada del cinematógrafo, y sobre la superación a varios niveles de esos adoptados modelos de referencia, queda volver a revisar la aparente paradoja de presenciar un repunte (es más, la más brillante explosión de obras en continuidad, posibilitada, en primera instancia, por unos avances tecnológicos nunca antes imaginados) del montaje interno en la era de la fragmentación, de la atomización de los discursos narrativos (y de su architextualización e intertextualización permanente en suprarelatos) que se atribuye como rasgo fundamental de la Posmodernidad. ¿Cómo es posible que en el paroxismo del montaje externo, de la articulación de duraciones ínfimas de escasos fotogramas para completar escenas o secuencias, existan tantas y tan importantes muestras de planos–secuencia?

Se ha venido, de forma imprecisa y errónea, en denominar la “degradación del montaje” a la exacerbación hiperbólica de la velocidad requerida para leer planos de muy corta duración, que contienen, debido a ello, poca información y expresión, tanto a nivel de significante (con movimientos excesivamente vertiginosos, tipo barrido, por ejemplo) como de significado. Si consideramos el plano como unidad de sentido completo, efectivamente, se aprecia una evidente devaluación en estos montajes ultrarrápidos: como puede comprobarse, al analizar a cámara lenta o detenida esos vertiginosos planos, la

posición de los actores, los movimientos de cámara planificados al milímetro o los tiempos medidos de las acciones, por citar sólo algunos ejemplos de rasgos significantes canónicos en las “gramáticas” fílmicas, han perdido, lógicamente, porque resultarían imperceptibles en flujos tan arrebatados de planos, vigencia conceptual en las preocupaciones de muchos directores.

Ahora bien, se ha pasado por alto un entendimiento del montaje como algo más que la pura sucesión de planos, de cortar y pegar fragmentos. Excede de nuestras competencias reseñar aquí las avanzadas teorías sobre montaje externo que a mediados de la década de los veinte los autores rusos Sergei M. Eisenstein y Vsevolod Pudovkin pusieron en juego, pero resulta extraordinario comprobar que sus trabajos conceptuales sobre las potencialidades creativas e ideológicas del montaje más allá del ensamblaje de planos y su impacto en el espectador han calado, conscientemente o no, en las ficciones contemporáneas.

Efectivamente, en un montaje externo analítico o sincopado, no resulta adecuado entender los planos que lo forman en un sentido aislado o cerrado en sí mismo, sino en relación a los planos consecutivos, y todos, como conjunto, a una idea o intencionalidad superior. Se trata de formar una pieza dotada de unos efectos prediseñados con la pretensión de informar, atraer o epatar al espectador de determinada manera. Se produce, en definitiva, no una degradación, ni siquiera una postura indiferente, sino una revalorización de las funciones del montaje, tanto externo, como, en sentido complementario por medio de largos planos, interno.

Así, el plano–secuencia posmoderno, que podría entenderse a priori como la decisión de montaje más alejada u opuesta a la opción fragmentada que acabamos de apuntar, entronca directamente con las características fundamentales de ese montaje externo tanto en forma como en intencionalidad.

Primero, si se atiende a la construcción de los planos–secuencia contemporáneos, se advierte que, al margen de sus duraciones, más o menos extensas en el tiempo, están compuestos por una gran cantidad de fragmentos

de naturaleza distinta (captada, registrada o virtual, inventada). Por medio de las plataformas informáticas de composición digital, como hemos visto, la integración de los más variados efectos y unidades formales en un mismo plano es una realidad plenamente accesible. La decisión fundamental sigue consistiendo en lo mismo: optar por mantener físicamente separados esos elementos o por el contrario preferir unirlos, disolverlos, fundirlos en un continuo para la obtención de determinados fines expresivos.

Se reproduce, por lo tanto, en el seno del montaje interno, esa característica básica de la posmodernidad audiovisual que es la atomización de heterogéneas sustancias expresivas en cortos intervalos durativos. La única diferencia reseñable es que al integrar dichos elementos en una misma composición pretende irse más allá en la construcción de esas mencionadas ideas superiores, esas intencionalidades significantes (pensamiento relativista, líquido, débil, etc.) que apuntábamos antes. El concepto de hipertexto, proveniente del hipervínculo de sustancias expresivas heterogéneas de las nuevas narrativas hipermedia, en este sentido, es clarificador al respecto.

Por citar sólo unos ejemplos representativos del corpus, se puede enunciar un divorcio absoluto entre el tiempo del contenido y el tiempo del discurso, como en el retroceso permanente de *Irreversible* (Irreversible, Gaspar Noé, 2002) [439], la integración de otros lenguajes, provenientes de la narrativa gráfica o el cómic, como en *American Splendor* (Shari Springer Berman y Robert Pulcini, 2003) [442], el diseño gráfico, como en *El club de la lucha* (Fight Club, David Fincher, 1999) [385], la radical separación de la secuencia en cuestión del resto de las decisiones de montaje del film, como la ensoñación por consumo de drogas en *Cosas que no se olvidan* (Storytelling, Todd Solondz, 2001) [427] o la planificación (única secuencia en todo el film en tiempo futuro, proyectivo) de la fuga en la película de animación *Buscando a Nemo* (Finding Nemo, Andrew Stanton y Lee Unkrich, 2003) [445].

Segundo, siguiendo con este proceso, constatamos que el plano-secuencia posmoderno centra sus esfuerzos en el terreno del discurso, en el ámbito de la enunciación, en definitiva, busca la originalidad y la calidad en la

forma, desvinculándose claramente de las funciones ligadas al contenido que, como se vio, eran dominantes en otros periodos de la Historia del Cine, dejando el mismo como aparente pretexto para desplegar impactantes construcciones,

[...] presuntamente obtenidos mediante una sola toma continua, aunque imposible. Aquí, es como si la cámara, en constante travelling, hubiera sido agraciada con capacidades suprafísicas, realizando un zoom continuo desde el tamaño más microscópico hasta la escala real. En multitud de ocasiones, estas imágenes sobrepasan con mucho a aquellas en las que se han inspirado (es decir, a sus imágenes fuente o modelos originales), resultando ultradetalladas, exageradas, hiperrealistas. El enorme poder para atraer y deleitar al ojo que posee esa «fotografía imposible» resulta indudable.

(Darley, 2002:159)

La constante que define la aparición de los planos-secuencia en los textos fílmicos actuales es la espectacularidad. Su objetivo inmediato, fascinar al espectador con imágenes imposibles. Impactos discursivos de gran virtuosismo que, más allá del contenido que proponen, irrumpen en las narraciones para demostrar hasta dónde puede llegar y qué dificultades puede rebasar la tecnología y expresión cinematográfica actual. Nos encontramos, efectivamente, en “La era del significante”,

Además, expande los horizontes y las dimensiones del montaje precisamente en los sentidos que para Bazin resultaban tan desconcertantes, privilegiando el significado entendido como función de combinación de imágenes, y no como referencia. Hoy, sin embargo, el significado se encuentra todavía más enrarecido (...). En este nuevo orden de reciclaje de imágenes e intertextualidad intensificada (con sus más o menos sofisticadas formas y variaciones), el interés por la técnica y la forma ha adquirido predominio sobre el

contenido sustancial, y la imagen resulta cada vez más independiente de cualquier propósito extrínseco.

(Darley, 2002:212)

Sin embargo, hay que renegar rápidamente de una visión peyorativa, tendente al lamento y al desprecio, que suele adherirse usualmente al comentario de este fenómeno. Si bien es cierto que para los que defendemos el cine como la manifestación cultural más capacitada para entender el comportamiento humano y para apreciar, más allá de los límites de la pantalla, la misma vida, este traspaso de la profundidad de los significados (provenientes de importantes reflexiones de tipo psico-sociológico) hacia la espectacularidad del significante (derivados de contextos estéticos y tecnológicos) puede resultar una claudicación demasiado dolorosa. Pero, retomando el hilo de las características generales del plano-secuencia contemporáneo que indicábamos al principio de este apartado, tales como la superación de los modelos de referencia o el establecimiento de visiones personales, de poéticas propias en torno a la técnica, vemos que las tentativas más interesantes de crear, bien es cierto que, sobre todo, a través de experimentos encuadrados en el ámbito del discurso (duraciones, complejidad, originalidad, etc.), un contenido autoreflexivo sobre la propia continuidad, se han llevado a cabo en los últimos tiempos.

Es decir, el plano-secuencia, como ocurre con el montaje externo, no ha gozado de manifestaciones tan importantes, en todos los ámbitos de análisis que se quieran imponer (narrativo, estético, ideológico, etc.), en sus más de cien años de existencia, como las que se pueden encontrar en el más inmediato presente fílmico. Baste citar dos ejemplos de extraordinarias películas que están construidas, prácticamente en su totalidad¹¹³, recurriendo a planos-secuencia: *Código desconocido* (Code inconnu, Michael Haneke, 2000) [401-402] y *Elephant* (Gus Van Sant, 2003) [444], además de la obra completa

¹¹³ Y las pocas secuencias que no lo están, es debido a una intencionalidad específica que plantea el recurso al montaje externo para alcanzar diversos efectos, siendo el principal, distanciarse del discurso hegemónico en continuidad del film. En *Código desconocido*, por ejemplo, las únicas secuencias montadas por articulación de planos son las que muestran una película rodada y proyectada dentro del propio film. La idea es establecer un juego entre la representación continua de la realidad y las convenciones de una narración fílmica.

de otros autores como Theo Angelopoulos. En dichos trabajos la elección de la continuidad, pese a resultar muy distinta su plasmación poética en el discurso, viene respaldada por una forma de entender su vinculación con el sentido profundo del contenido del film y, más aún, con el medio cinematográfico en general. Nunca en la Historia del Cine, ni con los ensayos de Hitchcock, ni con las aportaciones de Berlanga u Ophüls, ni con las concepciones autorales de Tarkovski o Jancsó, se había llegado tan lejos en formulaciones que sólo la Posmodernidad, con su tendencia al exceso y al experimento personal, ha permitido, bien es cierto que en sus aledaños alternativos menos generalistas, construir.

4.3.4.2.- Paradigmas representativos.

Los modelos característicos posmodernos, si bien, como hemos apuntado, no pueden entenderse en sentido restrictivo, en cambio pueden servir, metodológicamente, para recopilar esas distintas Marcas Diferenciales en paradigmas determinados de referencia.

Esos paradigmas se concretarían, bajo las características generales que se han enumerado, en dos bloques: los planos–secuencia o tomas largas que buscan la espectacularidad, la originalidad o la creatividad formal o discursiva y las obras que buscan esos valores o pautas enunciativas pero vinculados a una ideología autoral determinada orientada al contenido conceptual posmoderno.

En el primero de los casos, se trata de reventar las constricciones históricas previas o las normas vigentes, por medio de la consecución del imposible técnico–expresivo fundamentado en la tecnológica y la estética de la era digital. Ni siquiera las más enraizadas creencias discursivas sobre dirección cinematográfica son respetadas (elipsis, articulación plano / contraplano, variación de la focalización de externa a interna, etc.), como veremos.

En segundo lugar, la búsqueda de nuevas formas de explicitar el pensamiento o la reflexión teórica general (visiones del mundo, de las relaciones humanas, del propio medio fílmico, etc.) que resulta el principal

motivo enunciativo de ciertos autores, la razón principal de que hagan cine, convierte al plano-secuencia en el instrumento ideal para traducir sus obsesiones, intuiciones o elucubraciones a la pantalla. El carácter extremo de la técnica o modo en continuidad, les permite indagar en los márgenes conceptuales de la dirección y el montaje, y así, llevar hasta sus límites teorías, principios, axiomas o ideas sobre el espacio, el tiempo, el personaje o la acción. Veremos este aspecto en el epígrafe 4.4.

Por último, hay que recalcar que la Posmodernidad en la enunciación en continuidad deambulará por caminos ni siquiera sospechados a día de hoy, por lo que la labor analítica no puede descuidarse ni un momento y debe estar pendiente de las nuevas manifestaciones que, sin duda, van a sucederse vertiginosamente en la praxis fílmica.

Fragmentos / Películas (146 / 29,2%)			Heterogeneidad M.R.P/S
286	Corazonada One from the heart	1982	MDBpe-pi / Registro y composición
332	Uno de los nuestros Goodfellas	1990	MDBpi / Steadicam
346	El juego de Hollywood The Player	1992	MDBpi / Steadicam
371	Funny Games	1997	MDBpe / Duración interpretación actoral
378	Ojos de serpiente Snake Eyes	1998	MDBn / Articulación Focalización
396	Cómo ser John Malkovich Being John Malkovich	1999	MDBn / Focalización interna – plano subjetivo
405	Snatch: Cerdos y diamantes Snatch	2000	MDBps / Montaje externo por monitores vídeo
411	Timecode	2000	MDBps / Composición digital
412	Memento	2000	MDBn / Tiempo invertido

429	Amélie Le fabuleux destin d'Amélie Poulain	2001	MDBpi / Dispositivos avanzados de rodaje
433	Última llamada Phone Booth	2002	MDBps / Composición digital
436	La habitación del pánico Panic Room	2002	MDBpi / Cámara virtual
437	Gerry	2002	MDBpe / Duración interpretación actuaral
439	Irreversible Irréversible	2002	MDBpi-n / Steadicam – tiempo invertido
441	Ciudad de dios Cidade de deus	2002	MDBn-r / Elipsis en continuidad
442	American Splendor	2003	MDBps / Composición digital
447	Old Boy Oldboy	2003	MDBpe / Duración interpretación actuaral
456	Life aquatic The Life Aquatic with Steve Zizou	2004	MDBpe / Construcción espacial
471	El señor de la guerra Lord of War	2005	MDBps / Composición digital
473	Doom	2005	MDBpi-ps / Steadicam-Composición digital
476	Escondido Caché	2005	MDBpe / Construcción espacial
486	Azuloscurocasinegro	2006	MDBps / Montaje externo por monitores vídeo

4.3.5.- Modos de Representación Sincrónicos del plano–secuencia.

Lo más relevante de este recorrido histórico por los Modos de Representación, en términos poéticos de cara a la investigación textual llevada a cabo, es constatar que la técnica o modo de enunciación del plano–secuencia ha asimilado las principales características y funciones que le fueron asignadas en su día por dichos Modos de Representación y que las ha reconvertido en un catálogo de soluciones técnico–expresivas o recursos discursivos sincrónicos susceptibles de conformar una poética específica, una construcción textual

propia y única. Es decir, la variedad de planteamientos conceptuales y de materializaciones prácticas que se han visto en esta confrontación de los enunciados en continuidad con los principales modelos de creación textual histórica, pierden su carácter temporal o diacrónico para conformar un esquema organizado de decisiones poéticas heterogéneas fundamentadas en Marcas Diferenciales Básicas que proceden, en esencia, de esos Modos de Representación y de la tecnología que los ha posibilitado, pero que sólo alcanzan su verdadera importancia constructiva en cuanto opciones o soluciones de dirección y montaje simultáneas en un tiempo presente de análisis y creación.

Por lo tanto, una vez se ha indagado textualmente en los dos principales núcleos analíticos del plano–secuencia o la toma larga en cuanto estructuras históricas generadas con una tecnología y unas características modélicas determinadas, es el momento de abordar su poética específica, es decir, si la continuidad o no fragmentación puede definirse como sistema de representación, si llega a disponer de una serie de parámetros constructivos propios que sea posible descomponer, estudiar y, sobre todo, integrar y vincular con un sistema de códigos que agote las posibilidades teóricas y prácticas del objeto de estudio.



*¿Es el fragmento la respuesta estética a la naturaleza incompleta
de nuestra percepción? ¿Es el montaje la simulación del todo?*

Michael Haneke

4.4.- Características poéticas del plano–secuencia

Este tercer bloque concluye el análisis textual interno del objeto de estudio. Es decir, tras el estudio tecnológico-expresivo y el recorrido histórico por los Modos de Representación en relación a dicho objeto, hay que afrontar el núcleo mismo de esta investigación: la exposición de la posible poética específica, la construcción fílmica determinada, de la técnica o modo de enunciación del plano–secuencia como paradigma de la continuidad o no fragmentación en el cine.

Hay que distinguir, jerarquizar metodológicamente en niveles incluyentes, dos conjuntos de características según su naturaleza y su alcance en la mencionada poética de la continuidad. Esta división responde a la diferenciación conceptual y terminológica entre enunciación y discurso.

La enunciación, el acto del decir, funciona a nivel global, incorporando las características estratégicas fundamentales del proceso de creación textual. Es decir, la enunciación contiene los factores generales relevantes de la Poética, la esencia misma de la construcción.

Por otro lado, el discurso es el producto, el resultado textual, de ese acto del decir materializado en enunciados. Por consiguiente, los discursos se integran como tácticas determinadas en los textos, cómo parámetros de decisiones, soluciones u opciones técnico–expresivas que materializan las estrategias globales de enunciación.

Se divide, por lo tanto, entre los factores enunciativos generales, que incluyen las intenciones, los propósitos, los objetivos, las reflexiones, las inquietudes conceptuales, el porqué del plano–secuencia a nivel estratégico, y los parámetros discursivos específicos, de puesta en escena, puesta en imágenes y puesta en serie, que materializan textualmente esos enunciados en forma de estructuras técnico–expresivas recurrentes y que conforman el cómo a nivel de dirección y montaje.

4.4.1.- Factores enunciativos generales

Se distinguen siete áreas de enunciación general en la posible poética del plano–secuencia: innovación tecnológica; originalidad y ruptura de códigos convencionales; virtuosismo / complejidad en la enunciación; confrontación de estructuras narrativas; cualidades creativas, retóricas, estéticas y pragmáticas; ideología fílmica y estilema autoral.

Estas estrategias enunciativas son complementarias y no resultan excluyentes: un determinado enunciador o una materialización textual concreta pueden integrar varias o un gran número de ellas. Sin embargo, es posible establecer una jerarquía entre dichas enunciaciones, no en términos generales absolutos (decir, por ejemplo, que las estrategias o intenciones semánticas son superiores a las narrativas, o que la tecnología no es tan relevante como la originalidad) y rechazando tajantemente cualquier carácter normativo o preceptivo, cualquier juicio totalitario de valor, lo que atentaría gravemente contra los fundamentos metodológicos mismos de esta investigación, sino en la importancia concreta que detentan estas grandes líneas enunciativas en ejemplos textuales específicos. A saber, en un plano–secuencia determinado, pese a que puedan concurrir varias motivaciones, intenciones o reflexiones que afecten a su misma naturaleza como obra textual en continuidad, se establece una relación de subordinación entre unas y otras (sumisión bien de carácter individual o colectivo) que posibilita definir o nombrar a uno o unos de esos factores enunciativos como principales, esenciales o fundamentales, y al resto como secundarios, suplementarios o contingentes.

4.4.1.1.- Innovación tecnológica.

En primera instancia, como se ha observado, el plano–secuencia ha llevado al límite las posibilidades tecnológicas del medio. No sólo ha sido configurado históricamente a través de los inventos, desarrollos o implementaciones de los equipos de captación y registro de la imagen y el sonido, de la maquinaria de cámara o de las plataformas de montaje o edición, sino que, por un lado, se ha identificado con los paradigmas o ejemplos textuales más representativos de

varias de esas innovaciones tecnológicas, y, por otro, ha permitido o favorecido la evolución de dichos dispositivos o la creación de otros nuevos al ser considerada una técnica o modo extrema, experimental, que pretende llevar a la tecnología fílmica al progreso permanente, desde el diseño de estructuras en continuidad, a través de la invención de nuevos sistemas o de la culminación de los existentes.

La enunciación en continuidad o no fragmentada que sitúa la innovación tecnológica como su objetivo estratégico prioritario, por consiguiente, puede entenderse en varios sentidos.

Primero, el plano–secuencia de intención tecnológica se plantea como un campo de pruebas, un privilegiado texto de experimentación, donde ensayar las características fundamentales de los dispositivos y llevar sus procesos y funciones al límite de sus posibilidades. Esto resulta muy evidente en las últimas incorporaciones tecnológicas provocadas por la cultura digital. Por un lado, el proceso de captación ha sufrido una transformación evidente al introducir el soporte vídeo en la realización de obras cinematográficas. Así, a pesar de que la calidad fotográfica (incluso las cámaras de alta definición a 24p con resoluciones de 2K o 4K) todavía no es comparable al soporte fotoquímico estándar de 35mm., varios parámetros discursivos propios de la continuidad o no fragmentación han sido muy favorecidos por la irrupción del vídeo digital: el problema del límite de la duración, demarcado por el metraje del chasis de la cámara analógica de cine (274 metros / 10 minutos, aproximadamente), se resuelve, en primera instancia, por el empleo de cintas de vídeo de mucha mayor duración (que ya permiten cubrir temporalmente una película estándar de 90 minutos) y, en segunda, por el empleo de discos duros o soportes de almacenamiento de datos digitales que, pueden considerarse, si bien todavía con ciertos reparos, como ilimitados.

A su vez, por las razones que se expusieron, el plano–secuencia encuentra en la composición digital y sus permanentes innovaciones de todo tipo (enfocadas, actualmente, a la consecución de la integración de actores y espacios virtuales en una diégesis inventada y a su registro con cámaras

virtuales) una herramienta extraordinaria a la que sirve de campo experimental de pruebas en la consecución del imposible tecnológico. Como ya se apuntó, sólo la imaginación o los sueños pueden frenar hasta donde se pueden componer planos-secuencia o tomas largas con este increíble instrumento de integración de sustancias expresivas heterogéneas.

En segundo lugar, el plano-secuencia ha mantenido una estrecha vinculación con ciertos paradigmas tecnológicos, de tal manera que, dejando a un lado los errores terminológicos que los han situado históricamente como sinónimos, diversos sistemas han configurado distintos modos de enunciación en continuidad: de la profundidad de campo al empleo de la *Steadicam*, la tecnología ha sido la base de buena parte de los desarrollos discursivos codificados de la no fragmentación y es de suponer que, en un futuro, siga aportando estructuras tipo a la continuidad fílmica. Por el momento, nuevos soportes de difusión de películas de cortometraje a nivel no profesional (como el teléfono móvil, la consola portátil de videojuegos o los reproductores multimedia) se han dado cuenta de la importancia de la construcción no fragmentada en ámbitos donde el montaje externo resulta actualmente una complicación técnico-expresiva insalvable, y ya se observa algún paradigma (los cortos grabados con el móvil son, en su inmensa mayoría, planos-secuencia) al respecto.

Por último, muy relacionado con los dos puntos precedentes, la continuidad o no fragmentación puede suponer, a la inversa, un acicate, estímulo o incentivo para desarrollar o inventar nuevos dispositivos. Imaginemos a un sujeto enunciator que idea o diseña un plano-secuencia o toma larga que sólo puede resolverse con un dispositivo que todavía está por crear. De la teoría, de la reflexión, surge la necesidad de elaborar esa herramienta operativa que le permita materializar sus sueños en la práctica. Desde ese momento, la innovación tecnológica será la primera preocupación de ese visionario creador.

Fragmentos / Películas (73 / 14,6%)			Innovación tecnológica (Experimentación / Límite)
336	Europa	1991	MDBpi / Variación cromatismo B/N - color
367	Días extraños Strange Days	1995	MDBpi / Dispositivo avanzado de rodaje
369	Alien Resurrección (V.2003) Alien Resurrection	1997	MDBps / Composición digital
375	Keep Cool / Mantén la calma You Hua Hao Shou	1997	MDBpi / Dispositivo de rodaje (cámara en mano)
386	El club de la lucha Fight Club	1999	MDBps / Composición digital
392	Abajo el telón Cradle Will Rock	1999	MDBpi / Dispositivo de rodaje (Grúa)
411	Timecode	2000	MDBpi-ps / Grabación y Composición digital
415	Desde el infierno From Hell	2001	MDBpi / Cámara virtual
421	Mulholland Drive	2001	MDBps / Composición digital
430	El arca rusa Russkiy kovcheg	2002	MDBpi / Dispositivo de rodaje (Steadicam)
436	La habitación del pánico Panic Room	2002	MDBpi / Cámara virtual
443	American Splendor	2003	MDBps / Composición digital
444	Elephant	2003	MDBpi / Dispositivo de rodaje (Steadicam)
466	Yo puta	2004	MDBps / Morphing
469	Breaking News Daai si gin	2004	MDBpi / Dispositivo de rodaje (Grúa-steadycam)
470	Star Wars: Episodio III - La venganza Sith Star wars: Episode III - Revenge of the Sith	2005	MDBps / Composición digital
471	El señor de la guerra Lord of War	2005	MDBps / Composición digital

472	¡Olvidate de mí! Eternal Sunshine of the Spotless Mind	2005	MDBps / Composición digital
483	Superman, el regreso Superman Returns	2006	MDBps / Creación y composición digital
490	Hijos de los hombres Children of Men	2006	MDBpi / Dispositivo de rodaje (en mano- <i>Steady</i>)

4.4.1.2.- Originalidad y ruptura de códigos convencionales.

Para luchar contra esa represión y contra la tiranía del campo-contracampo, me refugié en el plano-secuencia. Es un mecanismo de defensa, y no una potenciación creativa como pretenden los críticos.

(Luis García Berlanga en Perales, 1994:400)

Otro de los factores enunciativos fundamentales de la continuidad fílmica lo componen la originalidad y la ruptura de los códigos técnico–expresivos convencionales. Efectivamente, en primer lugar, la originalidad como desviación innovadora desde un planteamiento poético establecido o institucionalizado es uno de los motores fundamentales de la enunciación fílmica no fragmentada. Por un lado, originalidad respecto a las soluciones o recursos generales de dirección y montaje mayoritarios, y, por otro, originalidad interna respecto a la propia técnica o modo.

Así, una de las motivaciones principales de los enunciadores a la hora de decantarse por el plano–secuencia o la toma larga es crear formas nuevas con las que expresar determinados contenidos. La lista de ejemplos en el corpus de análisis es innumerable, ya que las estructuras en estricta continuidad, de por sí, como hemos apuntado, son una decidida apuesta por lo original. Esos factores novedosos afectan a cualquier ámbito del proceso de construcción textual, de puesta en escena, puesta en imágenes y puesta en serie, por lo que no es posible establecer una tipología de elementos originales,

ya que resultaría prácticamente una contradicción en sí misma, aunque puedan descubrirse líneas concretas de desarrollo.

El instrumento metodológico empleado para el análisis textual de esta investigación, la Marca Diferencial Básica, ya anticipa en gran medida la importancia de lo relevantemente distinto que supone el factor originalidad en los planos–secuencia o tomas largas. La búsqueda de modificaciones, transformaciones, desviaciones o alteraciones de lo existente es uno de los mejores alicientes de la creación y el análisis textual fílmico. Por ejemplo, dicha originalidad lleva a determinadas obras, como *El paso suspendido de la cigüeña* (To meteoro vima tou pelargou, Theo Angelopoulos, 1991) [342], *Snatch, cerdos y diamantes* (Snatch, Guy Ritchie, 2000) [405], *El juego de la verdad* (Álvaro Fernández Armero, 2004) [465] o *Azuloscurocasinegro* (Daniel Sánchez-Arévalo, 2006) [485] a utilizar, con diferentes intencionalidades, un recurso bastante insólito: por medio de dispositivos visuales integrados en la diégesis, tipo monitores o cámaras, introducen puesta en serie o montaje externo (planos articulados a través de dichos dispositivos) dentro de una estructura en continuidad de puesta en escena y puesta en imágenes que contiene esos elementos dentro de la propia construcción.

Por otro lado, no sólo puede hablarse de originalidad, sino de verdadera ruptura o violación de los códigos enunciativos imperantes: recordemos que la construcción en términos de profundidad se utilizó como revulsivo ante el montaje externo clásico, que, prácticamente, había llegado a convertirse en un manual gramatical de normas y preceptos repetidos en innumerables ocasiones. El plano–secuencia en sí mismo, por su carácter extremo y experimental, ya supone una cesura, una quiebra de los modos técnico–expresivos predominantes. A su vez, la Poética, como se indicó, es tanto el conjunto de reglas como la libertad de romperlas. Así, en la técnica o modo de enunciación del plano–secuencia, una vez se conocen dichas reglas, resulta casi una obligación enunciativa ponerlas en entredicho y subvertirlas, en la medida de lo posible. La continuidad o no fragmentación, por su propia naturaleza creativa, manifestada en sus múltiples materializaciones técnico–expresivas, resulta un núcleo textual capital en esa difícil tarea de superar los

condicionantes y las constricciones existentes y abrir nuevas líneas de pensamiento intuitivo y reflexivo y enunciación experimental y transgresora. El plano-secuencia adquiere, en este sentido, un carácter lúdico, de juego de la búsqueda y materialización de enunciados que fuercen los límites del texto fílmico. Destaca, a este respecto, el gran número de obras (un 45,4% del corpus) que pueden considerarse creativamente tendentes a la originalidad enunciativa y la ruptura de convenciones.

Fragmentos / Películas (227 / 45,4%)			Originalidad / ruptura
016	Napoleón Napoléon	1927	MDBc / Originalidad / ruptura enunciativa
029	El crimen de Monsieur Lange Le crime de Monsieur Lange	1935	MDBc / Originalidad / ruptura enunciativa
043	Rebeca Rebecca	1940	MDBc / Originalidad / ruptura enunciativa
054	La mujer del cuadro The Woman in the Window	1944	MDBc / Originalidad / ruptura enunciativa
056	Detour	1945	MDBc / Originalidad / ruptura enunciativa
072	La Terra Trema La Terra Trema: Episodio del Mare	1948	MDBc / Originalidad / ruptura enunciativa
079	El reloj asesino The Big Clock	1948	MDBc / Originalidad / ruptura enunciativa
082	El demonio de las armas Gun Crazy / Deadly is the Female	1949	MDBc / Originalidad / ruptura enunciativa
086	Arroz amargo Riso amaro	1949	MDBc / Originalidad / ruptura enunciativa
091	Esa pareja feliz	1951	MDBc / Originalidad / ruptura enunciativa
101	Bodas reales Royal Wedding	1951	MDBc / Originalidad / ruptura enunciativa
107	Manos peligrosas Pickup on South Street	1953	MDBc / Originalidad / ruptura enunciativa
110	Madame de...	1953	MDBc / Originalidad / ruptura enunciativa
119	Los amantes crucificados Chikamatsu monogatari	1954	MDBc / Originalidad / ruptura enunciativa

185	El mensajero del miedo The Manchurian Candidate	1962	MDBc / Originalidad / ruptura enunciativa
206	Los desheredados Szegénylegények	1965	MDBc / Originalidad / ruptura enunciativa
218	El estrangulador de Boston The Boston Strangler	1968	MDBc / Originalidad / ruptura enunciativa
233	Todo va bien Tout va bien	1972	MDBc / Originalidad / ruptura enunciativa
240	Hermanas	1973	MDBc / Originalidad / ruptura enunciativa
244	El espejo Zerkalo	1974	MDBc / Originalidad / ruptura enunciativa
307	Sacrificio Offret	1986	MDBc / Originalidad / ruptura enunciativa
319	Paisaje en la niebla Topio stin omichli	1988	MDBc / Originalidad / ruptura enunciativa
324	La condena Kárhozat	1988	MDBc / Originalidad / ruptura enunciativa
328	Días de eclipse Dni zatmeniya	1988	MDBc / Originalidad / ruptura enunciativa
342	El paso suspendido de la cigüeña To meteoro vima tou pelargou	1991	MDBc / Originalidad / ruptura enunciativa
370	Funny Games	1997	MDBc / Originalidad / ruptura enunciativa
378	Ojos de serpiente Snake Eyes	1998	MDBc / Originalidad / ruptura enunciativa
386	El club de la lucha Fight Club	1999	MDBc / Originalidad / ruptura enunciativa
405	Snatch: Cerdos y diamantes Snatch	2000	MDBc / Originalidad / ruptura enunciativa
465	El juego de la verdad	2004	MDBc / Originalidad / ruptura enunciativa

4.4.1.3.- Virtuosismo / complejidad técnico-expresiva.

El rodaje de planos-secuencia. Un espectáculo en sí mismo, perfectamente sincronizado.

(Villain, 1997:143)

Desde la recepción pragmática del texto audiovisual en continuidad por parte del espectador, uno de los factores enunciativos que se aprecian de forma más directa lo compone la complejidad técnico-expresiva de la realización o materialización de dicha estructura no fragmentada. El espectador se pregunta: ¿cómo lo habrán hecho?, lo que implica enunciativamente dos importantes elementos. Primero, que se repara en el dispositivo, en el proceso de construcción textual. Se rompe, en gran medida, la ilusión de estar asistiendo a una historia que se cuenta por sí sola diegéticamente. Adquiere importancia, por el contrario, la forma de crear, el acto mismo de enunciar, con lo que ello conlleva: *“Por supuesto, toda esta técnica no era más que un medio para alcanzar un fin. El público no debe darse cuenta nunca de ello. Si el público se da cuenta de que la cámara está haciendo milagros, se habría malogrado nuestro objetivo”* (Hitchcock, 1948:273). En segundo lugar, esa pregunta indica que el factor principal por el que un plano-secuencia o toma larga es percibido resulta de su complejidad, en sentido general, a la hora de llevarse a cabo (grandes coreografías, duración extensa, imposibles desplazamientos de cámara, etc.), es decir, de la dificultad que entraña conseguir un determinado resultado original o radical discursivamente en el proceso creativo.

Si bien es cierto que, sin embargo, no es fácil que un espectador no especializado se de cuenta de que lo que ve en la pantalla es un plano-secuencia, resulta innegable que las veces que observa o advierte este hecho es debido a dicha configuración compleja. A su vez, se ha comprobado que los principales ejemplos de no fragmentación recordados por estudiosos o analistas coinciden con este factor de la dificultad de enunciación, pasando muchos otros textos, menos llamativos, totalmente desapercibidos.

Analizando el fenómeno desde la perspectiva contraria, a saber, la enunciación propiamente dicha, el proceso creativo de un director, principalmente, aunque también de un montador o director de fotografía, se percibe el mismo factor pero en sentido opuesto: un enunciador plantea en términos de virtuosismo su construcción en continuidad para probarse a sí mismo, como profesional cualificado; para generar estructuras de valor técnico–expresivo en sus películas; y para recabar la atención de la experiencia receptiva sobre su propio proceso de ideación, planificación o *découpage* y ejecución material o práctica de su diseño de plano–secuencia o toma larga.

Cualquier profesional del medio cinematográfico que pretenda alcanzar niveles de excelencia en su trabajo debe cuestionarse su propia labor e intentar superar sus limitaciones particulares como enunciador o las propias del dispositivo. Hay que reconocer que esta exploración o búsqueda del virtuosismo (en la puesta en escena, en imágenes o en serie, pero también en la propia concepción ideal del proyecto a llevar a cabo) no está exenta de cierto carácter “egocéntrico” o de autopercepción o autovaloración propia por parte del artista. Como creador, desea conseguir el más difícil todavía a todos los niveles textuales y que se le reconozca como un inventor de formas virtuosas que demuestren su pericia profesional. Este hecho ha sido percibido en ocasiones desde un sentido peyorativo, por lo que entraña de ensimismamiento o individualismo autoral: contraponiéndolo al montaje externo, *“En cambio, el plano-secuencia parece algo gratuito y vicioso. Ya hemos dicho que en la mayor parte de los casos es epatante, no es utilitario, ni estético. Se produce porque sí, sin otro sentido (a veces) que el de batir una marca.”* (Del Amo, 1972:103). Sin embargo, la Historia del Cine está llena de ejemplos que pueden adscribirse a este factor enunciativo, y, como demuestran los resultados, con un resultado francamente satisfactorio. Ya sea por motivaciones o intenciones más o menos encomiables del autor concreto o histórico, la consecuencia de ello es que como autor implícito las obras salen ganando con esta decidida apuesta por la autoestima creativa de sus máximos responsables.

Este virtuosismo o complejidad se materializa, como veremos a continuación, en una serie de parámetros discursivos determinados. Aquí debe señalarse, exclusivamente, la dificultad intrínseca que supone cualquier construcción en continuidad: se trata de un proceso productivo muy complejo de planificación, ensayo y realización en el que intervienen múltiples factores técnico–expresivos. Para rodar un plano articulado en un flujo de unidades de montaje externo de duración estándar, los elementos constructivos pueden medirse e integrarse sin dificultad (una acción breve del actor, una pequeña corrección de cámara, etc.), pero para culminar un plano–secuencia, que por su propia naturaleza resulta normal que disponga de dilatadas duraciones, hay que coordinar una serie de sistemas técnico–expresivos llevados a su límite: amplios desarrollos interpretativos (con multitud de marcas, coreografías, etc.), complicados desplazamientos de cámara (incluyendo, como hemos visto, modificaciones e innovaciones tecnológicas nunca antes probadas en rodaje para conseguir un efecto determinado), permanente actualización de otros elementos no visibles de puesta en escena y puesta en imágenes (por ejemplo, como el cambio de lugar, sin que el espectador lo note, de decorados, mobiliario o luminarias, para que la cámara pueda desplazarse con fluidez, lo que exige el trabajo coordinado de un gran número de operarios) o el arduo y prolongado trabajo en postproducción para lograr la conjunción compositiva de todos los elementos en juego (con la creación infográfica, la corrección de errores, la generación de capas, etc.). Es decir, el proceso de realización se convierte en sí mismo en un ámbito creativo sobresaliente.

Esta complejidad o virtuosismo, a su vez, si se dejan a un lado los mencionados debates sobre la búsqueda de espectacularidad o de epatar al público de estas elaboradas construcciones (¿no es el cine, ante todo, un espectáculo?) es uno de los motivos más frecuentes de crítica del plano–secuencia: se dice que el director suele quedarse con la menos mala de las tomas rodadas, lejos de la idea de consumación práctica ideal que planificó a priori, ya que resulta muy complicado que todos los elementos implicados alcancen en la misma toma su más altas posibilidades de perfección (por ejemplo, un actor puede estar magnífico en esa toma, pero de movimientos de cámara ha podido ser una intentona mediocre).

Sin embargo, como se ha apuntado, además de que estas limitaciones analógicas se han ido superando, este planteamiento depende, en definitiva, de las decisiones de producción y dirección que tomen los máximos responsables del film: las semanas de ensayos, el presupuesto para repetir tomas en rodaje, etc. Ahora bien, creemos, como ya se comentó en la fundamentación del análisis textual, que la intencionalidad enunciativa, la idea diseñada en preproducción al elaborar la planificación técnica del fragmento, ya es un valor intrínseco a tener en cuenta en el texto definitivo y que los posibles errores o matices discursivos no deseados que se puedan producir en la consumación práctica, es decir, durante el proceso de realización, es algo que atañe más a sus creadores que a la apreciación textual de la experiencia receptora. La inmensa mayoría de ejemplos del corpus dejan translucir esa complejidad en el proceso de creación (378 / 75,6%), mientras que la intencionalidad manifiesta de virtuosismo en el resultado textual (llamar la atención en el film sobre dicho proceso) resulta apreciable en menos fragmentos (58 / 378, 15,3%).

Fragmentos / Películas (378 / 75,6%)			Complejidad / Virtuosismo
015	El último Der Letzte Mann	1924	MDBp-c / Puesta en imágenes
062	Los forajidos The Killers	1946	MDBp-c / Puesta en imágenes
088	La ronda La ronde	1950	MDBp-c / Puesta en imágenes
123	Siete novias para siete hermanos Seven Brides for Seven Brothers	1954	MDBp-c / Puesta en escena
151	Sed de mal Touch of Evil	1958	MDBp-c / Puesta en imágenes
183	El proceso The Trial	1962	MDBp-c / Puesta en escena
201	Gertrud	1964	MDBp-c / Puesta en escena
204	La colina The Hill	1965	MDBp-c / Puesta en imágenes

216	Rojos y blancos Csillagosok, katonák	1967	MDBp-c / Puesta en imágenes
223	El carnicero Le Boucher	1970	MDBp-c / Puesta en escena
238	Salmo rojo Még kér a nép	1972	MDBp-c / Puesta en escena
266	La noche de Halloween Halloween	1978	MDBp-c / Puesta en imágenes
270	Stalker (2ª parte)	1979	MDBp-c / Puesta en escena
288	El submarino Das Boot	1981	MDBp-c / Puesta en escena
296	Nostalgia Nostalghia	1983	MDBp-c / Puesta en Escena
320	Paisaje en la niebla Topio stin omichli	1988	MDBp-c / Puesta en escena
332	Uno de los nuestros Goodfellas	1990	MDBp-c / Puesta en imágenes
365	La mirada de Ulises To viemma tou Odyssea	1995	MDBp-c / Puesta en escena
377	Ojos de serpiente Snake Eyes	1998	MDBp-c / Puesta en imágenes
392	Abajo el telón Cradle Will Rock	1999	MDBp-c / Puesta en imágenes
395	Magnolia	1999	MDBp-c / Puesta en escena
401	Código desconocido Code Inconnu	2000	MDBp-c / Puesta en escena
410	Armonías de Werckmeister Werckmeister Harmóniák	2000	MDBp-c / Puesta en escena
411	Timecode	2000	MDBp-c / Puesta en imágenes
414	Misión a Marte Mission to Mars	2000	MDBp-c / Puesta en escena
425	Millennium Mambo	2001	MDBp-c / Puesta en escena
430	El arca rusa Russkiy kovcheg	2002	MDBp-c / Puesta en imágenes

469	Breaking News Daai si gin	2004	MDBp-c / Puesta en imágenes
474	Thai Dragon Tom yum goong	2005	MDBp-c / Puesta en escena

A parte de estos ejemplos, en el corpus de análisis se ha introducido este planteamiento llevado al extremo, al afectar a la propia naturaleza del plano–secuencia o toma larga como unidad o discurso: algunos fragmentos, por determinados fallos o imposibilidades de proceso de creación, no son estructuras absolutas en continuidad, sino que tienen algún corte, debido, sin duda, a que no pudo subsanarse determinado imponderable o imprevisto de producción, ya que la idea motriz inicial era la de continuar el plano, como demuestra su prolongación tras el corte en el texto definitivo¹¹⁴.

4.4.1.4.- Relación de estructuras narrativas: historia y discurso.

Este factor ha sido, históricamente, uno de los más relevantes, aunque, como se apuntó anteriormente, no puede establecerse una jerarquía enunciativa en términos absolutos. Tres son los motivos principales por los que a la hora de decantarse por la construcción en continuidad, los argumentos narrativos hayan pesado más que otros: primero, que el cine hegemónico es, en esencia, narrativo. La película cuenta, relata una historia por medio de un discurso audiovisual determinado; además de este carácter preponderante de la ficción narrativa, el segundo punto, y principal, es que la técnica o modo de enunciación del plano–secuencia tiene una naturaleza esencial, como unidad, que precisamente es la de integrar contenido o historia (cuyo paradigma de segmentación es la secuencia) y discurso (cuyo paradigma de segmentación es el plano), por lo que resulta lógico, según su propia ontología, que este factor enunciativo narratológico detente una posición privilegiada; y, en tercer lugar, derivado de lo anterior, también resulta coherente que sea en este campo, que afecta a la misma esencia del medio y a la misma esencia de la

¹¹⁴ Estos ejemplos imperfectos son citados en la muestra con un asterisco (*) en el apartado de la duración del fragmento.

técnica o modo, donde se reproduzcan los heterogéneos desarrollos narrativos concretos más interesantes.

Estos planteamientos narrativos, parten, por consiguiente, de una serie de estrategias enunciativas netamente definidas: por un lado, la idea de suscribir, apoyar, revalorizar, por medio de un discurso no fragmentado un contenido determinado. Así, veíamos la importancia del reencuadramiento o seguimiento en la enunciación clásica transparente, de vocación eminentemente narrativa en sentido de no intervención en un universo de la ficción que se crea o genera a sí mismo. En las estructuras secuenciales tipo *gag* o *sketch* cómico, la unión de los dos elementos básicos del chiste o del truco¹¹⁵, lo que lo provoca y el que lo recibe, detenta esta función de integración narrativa, al situar al espectador en el justo medio de esa relación. Se puede decir que el plano-secuencia (en su dosificación o retardo de la conclusión humorística o chiste, o en el contraste simultáneo de dos elementos, por ejemplo) se convierte en el fundamento constructivo mismo de la comicidad de dichos *gags* o *sketchs*.

De igual manera, en despliegues secuenciales que pretenden la experiencia del sobresalto o susto perceptivo inmediato del espectador, como en las películas de género de terror, la continuidad permite demorar (al dilatar y reorientar) la expectativa del público para introducir un elemento visual o auditivamente inesperado que provoque dicha reacción, como se constatará a continuación, se produce con intenciones diametralmente opuestas. Por último, a medio camino entre este planteamiento integral de potenciación o subrayado de un contenido por medio de un discurso coherente y el diametralmente opuesto, de contradicción narrativa, que se verá seguidamente, y cómo se apreciará con mayor detenimiento al relacionar las unidades en continuidad con las películas de las que proceden, el plano-secuencia, como sistema narrativo cerrado o replegado sobre sí mismo, posibilita un distanciamiento o diferenciación de secuencias del relato con el film en su conjunto, a la vez que

¹¹⁵ De forma semejante, el truco entendido como habilidad o destreza (en la prestidigitación o magia, por ejemplo) requiere de la continuidad: por su carácter de actuación completa, virtuosa (como se verá al hablar de la interpretación o coreografía) y por la menor manipulación que supone en relación con la fragmentación o articulación de distintos planos.

dicho alejamiento dota de unidad narrativa interna a la propia estructura: una analepsis / *Flash-Back* o una prolepsis / *Flash-Forward*, una secuencia onírica o alucinatoria, un fragmento de representación dentro de la representación (tipo cine en el cine, por ejemplo), o un bloque de contenido subrayado por el propio relato narrativo (como veremos con las secuencias de atraco como metáforas del proceso sincronizado y del discurso interconectado de la no fragmentación) son manifestaciones enunciativas de esta idea de estructura que se justifica internamente por su distancia técnico–expresiva con el resto de la película. Esta síntesis de recursos narrativos de contenido y discurso es valorada muy positivamente por el crítico y el espectador fílmicos debido a su coherencia y su pertinencia semántica como conjunto unitario que busca integrar qué se cuenta y cómo se cuenta.

Por otro lado, y, posiblemente, aún más interesante en términos enunciativos, se produce la opción o solución contraria: la confrontación u oposición entre los constituyentes del contenido y los elementos técnico–expresivos del discurso. Con estos dos comentarios sobre la mencionada *La sogá* [071] y *Nostalghia* (Andrei Tarkovski, 1983) [295] se introduce esta consideración,

Esta separación radical del texto y de la imagen es un principio dialéctico que ha encontrado numerosas aplicaciones en el cine. En Rope, Hitchcock se sirve de él para crear un suspense particularmente crispador cuando la cámara se detiene largamente en la criada que vacía el cofre donde está escondido el cadáver, mientras que una larga conversación a muchas voces, muy pertinente al drama pero sin ninguna relación con la imagen, se desarrolla en “off”.

(Burch, 1998:81)

Como en el largo plano del estallido histérico de Eugenia, una combinación de gestos sexualmente provocativos y observaciones despectivas. En este plano es como si Eugenia protestara no sólo contra la cansada indiferencia del héroe, sino

en cierto modo también contra la tranquila indiferencia del largo plano mismo que no se deja inquietar por su estallido.

(Žižek, 2006:129)

Hay que detenerse, por consiguiente, en esta opción enunciativa. En efecto, no es en la suscripción o ilustración de un contenido dado dónde se encuentra el factor narrativo más relevante de la enunciación en continuidad, sino paradójicamente, en la situación antitética que supone que una estructura de unión, de continuidad, de relación directa entre dos componentes sirva para enfrentarlos, para disociarlos, para dividirlos. Este hecho resalta el “caos” interno o unidad no causal de constituyentes narrativos cuya relación formal (a priori, imposible) se establece a partir de soluciones discursivas en continuidad.

En un primer nivel, pero no el conceptualmente más relevante, “[...] *Paradoja, en tanto en cuanto en el nivel del «continente» se destaca la continuidad de la toma, mientras que en el nivel de los contenidos son relevantes los distintos tamaños dependientes de la toma móvil de vistas*” (Carmona, 2002:97), y a un segundo nivel, más de carácter semántico, más estructuralmente profundo como unidad, se puede hablar de paradoja (incluso oxímoron, en algunos casos), por la divergencia de relaciones entre significado y significante en el discurso textual.

Así, por ejemplo, en películas que deseen provocar sensación de extrañamiento o perturbación perceptiva en las reacciones del espectador, como el cine de género de terror, pueden emplear la continuidad para unir elementos de naturaleza opuesta y generar así, utilizando lo inesperado o lo imposible, las estructuras arquetípicas de estos textos, como el susto, el sobresalto o el cuestionamiento del orden real de las cosas. La base de estos, por ejemplo, es dirigir la mirada del espectador hacia un centro de atención del encuadre, para, a continuación, introducir un elemento insospechado en otra parte del mismo y provocar así reacciones directas en el patio de butacas.

De cualquiera de los cuatro constituyentes de la historia narrativa, el espacio, el tiempo, el personaje o la acción, se encuentran ejemplos de esta

utilización de la no fragmentación para oponer dichos constituyentes al discurso que, en teoría, debía servir para desarrollarlos, nunca para ponerlos en entredicho. Escapa a esta investigación detenernos en la casuística infinita que podía establecerse respecto a este hecho en los textos fílmicos, pero sí se pueden enumerar una serie de líneas de confrontación, por un lado, entre los elementos de la historia propiamente dichos entre sí y, por otro, entre los elementos de la historia con su discurso correspondiente respecto a sus dos coordenadas fundamentales, el espacio y el tiempo.

Por un lado, se encuentra la ruptura espacial en la continuidad: en un único plano–secuencia o toma larga se unen espacios distintos, posibles o imposibles, reales o irreales, denotativos o simbólicos, etc. La no fragmentación incluye, por lo tanto, piezas espaciales que pertenecen a diferentes ámbitos. Son propios de la Posmodernidad y de la tecnología de composición digital, pero también de los sistemas de pantalla partida o de las inquietudes reflexivas autorales: personajes que pasan en continuidad de un espacio contiguo a otro (como en las composiciones visuales que cortan el alzado de un edificio esquemáticamente para que veamos su interior a modo de casa de muñecas) pero que también lo hacen a uno completamente distinto, los juegos narrativos con el fuera de campo o con los espacios vacíos, etc.

Por otro, las relaciones complejas con el tiempo: sin duda, uno de los puntos de análisis y creación más destacados. Por un lado, dilatando, extendiendo la duración del plano–secuencia al incluir los tiempos muertos en la configuración del mismo; por otro, uniendo tiempos distintos, resumiendo, contrayendo (incluso en su manifestación más extrema, la elipsis) generando en una determinada duración ininterrumpida (TDiscurso) un periodo dilatado de contenido (THistoria). El director Theo Angelopoulos, por ejemplo, es un enunciador tendente a este tipo de construcciones. En planos–secuencia de minutos, resume décadas de tiempo del contenido. Esta contradicción narrativa de utilizar el recurso enunciativo, en principio, más alejado o menos preparado discursivamente para materializar el contenido al que va unido, provoca, sin embargo una serie de estímulos, de connotaciones, de reflexiones, de hallazgos, que convierten estas piezas en auténticas obras de arte y

comunicación. Por último, también es posible unir, simultáneamente, dos tiempos distintos en un mismo momento (el tiempo psicológico y el real, el pasado y el presente, etc.) con distintas intenciones. Andrei Tarkovski es un maestro en esta sorprendente ruptura de la percepción temporal convencional, acorde con los planteamientos conceptuales de su teoría del tiempo fílmico.

Las posibilidades enunciativas de esta compleja relación entre la historia, qué se cuenta y el discurso, cómo se cuenta, permiten articulaciones narrativas alejadas de las funciones de suscripción o seguimiento de contenido, y abren las puertas a combinaciones ficcionales de mayor envergadura poética. Hay que resaltar que el 82,4% de los ejemplos analizados mantienen una vinculación estrecha (con las más heterogéneas formulaciones) entre la historia y el discurso, ya que el cine es un medio eminentemente narrativo, pero que dichas estructuras divergentes apenas representan un 5,3% (22) de ese grupo.

En futuras investigaciones se plantea la necesidad de indagar más en estas atrayentes relaciones de unión imposible entre la continuidad o no fragmentación y el contenido fragmentado, discontinuo, radicalmente opuesto que se materializa en dichas estructuras.

Fragmentos / Películas (412 / 82,4%)			Relación integral historia-discurso
011	Charlot a la una de la madrugada One A.M.	1916	MDBn / Sketch cómico dos elementos cont.
054	La mujer del cuadro The Woman in the Window	1944	MDBn / Unión sueño-realidad divergente
063	Encadenados Notorious	1946	MDBn / Seguimiento narrativo
122	La ley del silencio On the Waterfront	1954	MDBn / Seguimiento narrativo
133	Calle mayor	1956	MDBn / Seguimiento narrativo
153	Mi tío Mon oncle	1958	MDBn / Espacio transversal
233	Todo va bien Tout va bien	1972	MDBn / Espacio transversal

236	Sueños de seductor Play it Again, Sam	1972	MDBn / Unión sueño- realidad divergente
266	La noche de Halloween Halloween	1978	MDBn / Secuencia terror en continuidad
297	Nostalgia Nostalghia	1983	MDBn / Unión espacio- temporal divergente
352	La edad de la inocencia The Age of Innocence	1993	MDBn / Unión divergencia temporal
365	La mirada de Ulises To viemna tou Odyssea	1995	MDBn / Unión divergencia temporal
382	La eternidad y un día Mia aioniotita kai mia mera	1998	MDBn / Unión divergencia temporal
388	El sexto sentido The Sixth Sense	1999	MDBn / Secuencia terror divergente en continuidad
441	Ciudad de dios Cidade de deus	2002	MDBn / Unión divergencia temporal
456	Life aquatic The Life Aquatic with Steve Zizou	2004	MDBn / Espacio transversal
497	[Rec]	2007	MDBn / Secuencia terror en continuidad
498	El orfanato	2007	MDBn / Secuencia terror en continuidad
500	La vida en rosa (Edith Piaf) La Môme (La Vie en Rose)	2007	MDBn / Unión espacio- temporal divergente

4.4.1.5.- Cualidades creativas, retóricas, estéticas y pragmáticas.

Se incluyen en este apartado cualidades de tan distinta naturaleza por una razón: su presencia en el proceso de enunciación responde a Marcas Diferenciales que el emisor en cuestión introduce en el acto del decir, y, aunque estos rasgos marquen la estructura en continuidad, lo hacen a nivel particular y no vinculándose, en exclusiva, a una disciplina o estrategia general determinada.

Así, de este modo, se pueden distinguir a un nivel metodológico, pero siempre entendiendo la importancia de esas Marcas Diferenciales Básicas

como sistemas de relaciones creativas, retóricas, estéticas o pragmáticas que se materializan en enunciados concretos.

Sin embargo, puede exponerse la organización enunciativa de esas marcas según la importancia estratégica que el director o montador otorgue a las distintas áreas poéticas. Así, las cualidades creativas de un plano–secuencia determinado tendrán que ver con la solución de problemas, la innovación o la utilización de métodos o factores en el proceso de enunciación; las retóricas, con las intenciones persuasivas de la comunicación y su materialización en figuras determinadas; las estéticas, con la configuración técnico–expresiva general y con las soluciones concretas de puesta en escena, puesta en imágenes o puesta en serie; y las pragmáticas remitirán al contexto de la enunciación y de la recepción de dichos enunciados a través del discurso.

En estos campos de estudio, como se adelantó, todavía es muy escasa la investigación audiovisual al respecto: a la espera de análisis textuales enfocados desde una u otra disciplina, las Marcas Diferenciales Básicas creativas, retóricas, pragmáticas o estéticas corren el peligro, por un individualidad o unicidad, de ser constantemente subordinadas a otros planteamientos estratégicos enunciativos. Por ejemplo, la figura retórico–estética del desencuadre o del vacío encuadrado necesita una formalización terminológica previa antes de poder integrarse en análisis más amplios.

Hay que resaltar, de acuerdo a los planteamientos generales de cada disciplina, la importancia de las mismas respecto a la técnica o modo del plano–secuencia en general: Creatividad, se encuentra en la búsqueda de soluciones originales (como ya se ha visto, en concreto), flexibles, elaboradas o coherentes que es la enunciación en continuidad en sí misma; Retórica, según las figuras que el plano–secuencia representa en cuanto unidad: el polisíndeton (como técnica o modo del nexo discursivo, de la coordinación de conjunciones que producen la unión) y el oxímoron (como “locura extrema” o integración indisociable de elementos antitéticos); Estética, de acuerdo a las cualidades técnico–expresivas determinadas de la no fragmentación; y Pragmática, en cuanto a la recepción del espectador en un contexto dado (capacidad o

competencia lectora para apreciar o discriminar la continuidad de otras opciones fragmentadas) y su repercusión en la experiencia informativa y emocional del disfrute o placer del visionado de un plano–secuencia, como obra autoconclusiva significativa.

Por último, destacar que no resulta conveniente introducir en este apartado los posibles condicionantes industriales o de producción, aunque tengan un papel fundamental en las cualidades técnico–expresivas de los textos, tanto en el proceso de enunciación, como en el resultado final. Se parte de la base de que las limitaciones económicas, logísticas u operativas no son, en sí mismas, decisiones o factores de enunciación, salvo en casos aislados, de tipo experimental, donde estos parámetros puedan incidir en la creatividad, retórica, estética o pragmática de un texto.

Fragmentos / Películas (106 / 21,2%)			Cualidades creativas, pragmáticas, estéticas y retóricas destacadas
023	Sin novedad en el frente All Quiet on the Western Front	1930	MDBc-p / Proceso creación-recepción
030	Sólo se vive una vez You Only Live Once	1937	MDBr / Figura retórica - Sinécdoque
205	Repulsión Repulsion	1965	MDBr / Figura retórica - Sinestesia
305	Sacrificio Offret	1986	MDBc-p / Proceso creación-recepción
312	Los Intocables de Elliot Ness The Untouchables	1987	MDBc-p / Proceso creación-recepción
324	La condena Kárhozat	1988	MDBc-p / Proceso creación-recepción
343	Reservoir Dogs	1991	MDBe / Plasticidad imagen
346	El juego de Hollywood The Player	1992	MDBr / Figura retórica - Aliteración
412	Memento	2000	MDBr / Figura retórica - Conmutación
423	Millennium Mambo	2001	MDBe / Plasticidad imagen

430	El arca rusa Russkiy kovcheg	2002	MDBr / Figura retórica - Polisíndeton
444	Elephant	2003	MDBe / Plasticidad imagen
447	Old Boy Oldboy	2003	MDBe / Influencia videojuegos
457	Eleni	2004	MDBe / Plasticidad imagen
471	El señor de la guerra Lord of War	2005	MDBc-p / Proceso creación-recepción

4.4.1.6.- Ideología fílmica.

*Il montaggio nella camera, più che una tecnica, è una filosofia registrata*¹¹⁶.

(Amodio / Flint / Pintersmann, 2001:81)

La semántica, el proceso de significación o generación de sentido de determinados sistemas enunciativos, es otro factor fundamental de la continuidad o no fragmentación. En concreto, dejando a un lado los sentidos comunicativos, connotativos o simbólicos que puedan comportar determinados enunciados, resulta de una relevancia capital la importante carga ideológica de la técnica o modo del plano–secuencia.

Al tratarse, como hemos apuntado, de una estructura radical, extrema, en cuanto a su propia existencia como unidad y su posterior integración o reconversión como técnica o modo de enunciación, su utilización, en sí misma, supone una decisión ideológica en el sentido de materializar una idea, una determinada visión.

Esa ideología se aplica tanto a las relaciones humanas, a la vida (social, cultural, política, etc.), como a la propia visión que del medio detenta un autor determinado. Su mirada personal e intransferible del hecho cinematográfico,

¹¹⁶ Trad. Cast.: “El montaje en la cámara, más que una técnica, es una filosofía de realización”.

resulta un factor determinante en todas las decisiones fundamentales de enunciación.

La primera materialización de esa reflexión de carácter filosófico, de esa conceptualización ideológica del cine, se sitúa, como hemos apuntado, en la elección de grandes paradigmas o líneas de pensamiento fílmico para asentar los fundamentos mismos de la percepción del medio por parte de un enunciador. El cine como espejo, el cine como ventana; el cine como industria, el cine como arte, el cine como comunicación; el cine como entretenimiento, el cine como herramienta de testimonio y cambio social; el cine como evasión, el cine como implicación y compromiso político; el cine como gramática, el cine como ruptura normativa, etc. Es importante, como sujeto de la enunciación, plantearse y reformular estas disyuntivas de acuerdo a las inquietudes conceptuales de cada individuo. Sin ellas, o si están por defecto o sin intencionalidad, el cine pierde su mayor virtud frente a otras artes contemporáneas (como los videojuegos): el desarrollo y la consumación del pensamiento humano por medio de una construcción textual.

La segunda elección ideológica básica se produce entre la enunciación en continuidad o la fragmentada como construcción de esa visión personal del hecho fílmico. Decidir la naturaleza del plano–secuencia como cuestión ideológica (si es una herramienta para cambiar el cine en su relación con lo real o si es una mera forma de construir un discurso, por ejemplo) resulta entonces el siguiente paso. Para un autor concreto, el plano–secuencia puede ser la única herramienta válida para configurar su visión del mundo y del cine en enunciados (Jancsó, Angelopoulos) puede serlo en momento puntuales (De Palma, Haneke) o puede desechar por completo la utilización de la técnica o modo (la inmensa mayoría de los directores de cine) optando por el montaje externo o articulación organizativa convencional.

En tercer lugar, el siguiente planteamiento ideológico se circunscribe a la idea determinada o específica que un enunciador sostiene del plano–secuencia o de la toma larga: recordemos las elaboradas elucubraciones teóricas de Tarkovski o Pasolini al respecto. El autor puede entender la continuidad como

la herramienta narrativa básica (Berlanga); o puede ver en ella una transformación de la realidad humana al transtocar, en primera instancia, la experiencia fílmica de los espectadores (Tarr, Sokurov); o, también, puede servirle para sostener, defender o difundir determinados planteamientos políticos (Godard), etc.

Sin duda, la ideología del plano–secuencia compone uno de los aspectos más atrayentes de su capacidad enunciativa. No sólo por poner al descubierto su capacidad semántica, o por el afán investigador de conocer o analizar las distintas visiones del medio que encarnan diversos directores o montadores, sino por resultar el fundamento mismo de la experiencia fílmica humana y, por lo tanto, por seguir permitiendo la interrogación y la mirada hacia todos los aspectos que la componen como proceso vital individual. Por ejemplo, a la hora de entender la existencia humana y la experiencia fílmica como acción o como contemplación, el plano–secuencia ha ofrecido manifestaciones de los dos extremos: el virtuosismo-complejidad de la representación a través de un elaborado y dinámico montaje interno (De Palma o Welles) o la sencillez, la ausencia de intervenciones más allá del fluir cadencioso de la extendida duración (Moretti o Haneke).

Hay que constatar, también, como ejemplo de pensamiento fílmico aplicado a la manifestación textual concreta de planos–secuencia, la existencia de ejemplos autoreferenciales, metalingüísticos, que plantean una visión de la técnica o modo paradigmática de la continuidad como resumen del proceso de creación fílmica: En *Gary Cooper que estás en los cielos* (Pilar Miró, 1980) [280] o *Días de cine* (David Serrano, 2007) [499], los directores se interrogan conceptualmente sobre la complejidad y la función de su profesión a través de la visualización de sendos rodajes en continuidad.

Reproducimos a continuación un ejemplo sobresaliente de estas relaciones entre la mirada del cine y la visión de la vida, aplicada a un autor con una ideología fílmica muy marcada como es Theo Angelopoulos, un director que ha manejado a lo largo de su filmografía, en primer lugar, un concepto de frontera, que representa metafóricamente la forma y el fondo mismos del

plano—secuencia. Se trata de un comentario-crítica de Jean-Michel Frodon, denominado “*Al borde de la nada. Eleni, la tierra que llora de Theo Angelopoulos*” publicado en la revista *Cahiers du Cinema* Núm. 592, de Julio-Agosto, 2004:

La contrapartida de este vínculo que se hunde sistemáticamente en el mundo y en la historia, en los humanos y en sus historias es la relación neurasténica que Angelopoulos parece sostener a pesar de su propio cine: en su lentitud, en su tristeza, en su duda profunda, en sus elecciones de puesta en escena encubre siempre la tensión emocional de una creencia en las fuentes del acto de filmar, quizás para comprender las situaciones más deprimentes. Cada plano parece contener el duelo de esta esperanza estética, que a pesar de todo también dejaba escuchar el eco de una esperanza política y existencial. A partir de ahora, cada plano secuencia parece la conclusión afligida de un proceso del que se esperaba en vano que poseyera virtud alguna. El hecho de retomar por sistema los parámetros habituales de la escritura de Angelopoulos (grandes movimientos de figurantes en planos generales, movimientos de cámara complejos, lluvias y brumas, visiones oníricas, [...]) se convierten en una especie de inventario mortuario de una estilística en la que el actor habría dejado de esperar.

Fragmentos / Películas (188 / 37,6%)			Ideología fílmica
060	Los mejores años de nuestra vida The Best Years of our Lives	1946	MDBs/ Visión personal (Wyler)
072	La Terra Trema La Terra Trema: Episodio del Mare	1948	MDBs/ Visión personal (Visconti)
111	Madame de...	1953	MDBs/ Visión personal (Ophüls)
131	La palabra Ordet	1955	MDBs/ Visión personal (Dreyer)

164	Tirad sobre el pianista Tirez sur le pianiste	1960	MDBs/ Visión personal (Truffaut)
168	El cochecito	1960	MDBs/ Visión personal (Ferrerri)
176	Plácido	1961	MDBs/ Visión personal (Berlanga)
214	Rojos y blancos Csillagosok, katonák	1967	MDBs/ Visión personal (Jancsó)
227	La salamandra La salamandre	1971	MDBs/ Visión personal (Tanner)
243	Secretos de un matrimonio Scener ur ett Äktenskap	1974	MDBs/ Visión personal (Bergman)
264	Nido familiar Családi Tűzfészek	1977	MDBs/ Visión personal (Tarr)
296	Nostalgia Nostalghia	1983	MDBs/ Visión personal (Tarkovski)
310	¿Dónde está la casa de mi amigo? Khane-ye doust kodjast?	1987	MDBs/ Visión personal (Kiarostami)
331	La hoguera de las vanidades The Bonfire of the Vanities	1990	MDBs/ Visión personal (De Palma)
347	El sol del membrillo	1992	MDBs/ Visión personal (Erice)
359	Bienvenidos a la casa de muñecas Welcome to the Dollhouse	1995	MDBs/ Visión personal (Solondz)
384	La eternidad y un día Mia aioniotita kai mia mera	1998	MDBs/ Visión personal (Angelopoulos)
400	You're the one (Una historia de entonces)	2000	MDBs/ Visión personal (García)
420	La pianista Le pianiste	2001	MDBs/ Visión personal (Haneke)
438	Gerry	2002	MDBs/ Visión personal (Van Sant)

4.4.1.7.- Estilema autoral.

Relacionado con el punto anterior, pero añadiendo o sustituyendo los planteamientos de base ideológica por otros importantes factores, la enunciación en continuidad se caracteriza por la posibilidad de conformar un estilema personal o propio de autor, un modo único de encarar los fundamentos constructivos de dirección y montaje y un sistema de elementos apreciables o reconocibles por parte de un receptor.

Ese estilema pasa, en primer lugar, por la decisión de optar por un discurso no fragmentado, y se constata textualmente por la decidida utilización del mismo por parte de un enunciador concreto. Es decir, la continuidad es un rasgo predominante en la cosmovisión creativa y en la configuración poética de un gran número de autores y este rasgo les define y califica como dichos autores. El plano–secuencia o la toma larga han sido los estilemas autorales dominantes, las marcas fundamentales de reconocimiento de Luis García Berlanga, Theo Angelopoulos, Kenji Mizoguchi, Béla Tarr, Andrei Tarkovski o Jacques Tati, por citar sólo los ejemplos más representativos. Otros muchos directores han empleado la técnica o modo como estilema de forma parcial (en determinadas épocas o periodos de su obra, o con géneros o temáticas concretas, etc.) por lo que su reconocimiento resulta menos evidente, pero no por ello más interesante, por lo que se apunta a continuación.

Además, en segundo lugar, dichos estilemas se diversifican en un segundo nivel, y así, ninguno de los autores citados proyecta una idea ni remotamente semejante de la continuidad, ya que cada uno fundamenta su capacidad de decisión personal en distintos rasgos o características poéticas.

Estos rasgos o características son los que, por un lado, permiten que se pueda distinguir entre ideología del plano–secuencia y estilema autoral. La primera, como hemos apuntado, tiene que ver con la visión personal de la técnica o modo, pero no tiene porqué manifestarse textualmente, o si lo hace no tiene, ni porqué coincidir con la práctica, ni con algún posible estilema de otra naturaleza que se encuentre en el texto. Por ejemplo, un autor puede

sostener la ideología fílmica del realismo y a su vez ser reconocido por un estilema formalista en sus obras; la segunda, por lo tanto, se define o formula con la materialización textual de unas constantes poéticas, bien en la concurrencia de la propia estructura en continuidad, bien en su configuración discursiva concreta y, también, se define o formula por el acto de observación y reconocimiento que un receptor (un espectador, un crítico, un estudioso, etc.) experimenta con dicho texto.

Esas constantes poéticas pueden ser tan variadas como la ciencia y arte de la construcción textual que las contiene, y por lo tanto, las Marcas Diferenciales Básicas de cada autor, por definición, sólo pueden ser analizadas y organizadas de acuerdo a los planteamientos discursivos de cada uno de esos autores. Si no, se estaría hablando de niveles de reconocimiento más generales: estilema de corriente o movimiento, estilema de género, estilema industrial, etc. Tanto un análisis como otro exceden la naturaleza de esta investigación y se emplaza su estudio para futuros acercamientos específicos a autores u otro tipo de manifestaciones concretas.

Por último, al exponer los principales parámetros discursivos del plano-secuencia en el bloque siguiente, pueden entenderse estos como los principales rasgos susceptibles de convertirse en estilemas de autor, al resumir las cualidades intrínsecas más sobresalientes de la enunciación fílmica en continuidad.

A la hora de enumerar ejemplos de estilemas autorales, es preferible remitir a los autores citados anteriormente, ya que para ser considerado como tal estilema, los rasgos enunciativos personales deben darse en la obra (o una parte importante o sustancial de esta) como conjunto y no como elementos aislados en fragmentos determinados.

4.4.2.- Parámetros discursivos específicos de puesta en escena, puesta en imágenes y puesta en serie del plano–secuencia.

A continuación, se enumeran y desarrollan los principales parámetros discursivos que definen y caracterizan al plano–secuencia como técnica o modo de dirección y montaje en continuidad.

Al igual que sucedía con los factores enunciativos, estos parámetros del discurso textual pueden aparecer en solitario o combinados con otros. Del mismo modo, también, sólo instituyen relaciones jerárquicas en un fragmento determinado, no pudiendo establecer una graduación apriorística de importancia sin incurrir en un grave error metodológico.

Tres de estos parámetros técnico–expresivos específicos corresponden a la puesta en escena (descripción y construcción espacial, interpretación actuarial y coreografía en continuidad y los aspectos relativos al desarrollo interno de la acción), dos a la puesta en imágenes (la construcción en términos de profundidad y el reencuadramiento o centros de atención dinámicos), dos a la puesta en serie (el referente a la continuidad virtual y al compendio discursivo del montaje fílmico), y uno que puede considerarse integrado en las tres facetas constructivas (la duración). Como se constata, la enunciación fílmica en continuidad aporta aspectos relevantes en cada una de las tres áreas de construcción textual, resultando por lo tanto, en toda su diversidad y heterogeneidad, un excelente paradigma de la teoría y práctica general de la dirección y el montaje, no sólo respecto a la continuidad o no fragmentación, sino de cualquier ámbito de configuración técnico–expresiva de películas. A su vez, como se ha indicado, el rasgo más destacado, a nivel global, de estas configuraciones discursivas en que llevan al extremo, al límite, las posibilidades de la construcción en puesta en escena, puesta en imágenes y puesta en serie.

4.4.2.1.- Duración.

La duración ha sido, históricamente, el parámetro discursivo más vinculado con la técnica o modo de enunciación del plano–secuencia, hasta el

punto de ser considerado el fundamental o, incluso, el único. Este fenómeno se ha producido porque, efectivamente, la duración, además de resultar lo más llamativo, a nivel formal, de las unidades de continuidad o no fragmentación, se encuentra integrada como factor material decisivo en cada uno de los restantes elementos.

Por un lado, la duración en el plano-secuencia permite su despliegue discursivo, compuesto o complejo, de acciones, personajes o espacios. Es decir, posibilita sostener un desarrollo dilatado en el tiempo, el desarrollo secuencial, por medio de una unidad de discurso como el plano: *“El tiempo transcurre en un plano-secuencia pesadamente, segundo a segundo, sin encontrar el menor resquicio por donde fugarse, porque es tiempo real, continuo, sin posibilidad de abreviación. Es puesta en escena total, completa, en la que se prevé todo.”* (Del Amo, 1972:97). La habilidad de la estructura en continuidad prolongada para presentar, en un solo lapso de tiempo no fragmentado, un patrón complejo de eventos que se encaminan hacia un objetivo poético determinado, hace de la duración de la toma / plano un factor determinante. Por otro lado, la duración en la toma larga es parte consustancial de la propia definición, que se formula por la extensión temporal de dicha unidad de proceso de rodaje.

Resulta válido, por lo tanto, considerar la duración como el parámetro básico, la sustancia esencial, de la continuidad o no fragmentación. Los planos-secuencia, y más aún las tomas largas, que prácticamente se fundamentan sólo en este aspecto temporal, suelen comentarse o analizarse a partir de su duración, de los minutos y segundos que abarcan o permanecen en pantalla dichas estructuras. En esta investigación, sin ir más lejos, el corpus o muestra apunta la duración de los ejemplos analizados y no otros parámetros más indeterminados.

Ahora bien, en primer lugar, hay que constatar que no es posible hablar de duraciones¹¹⁷ en términos absolutos. Aunque siempre ocupan más metraje

¹¹⁷ Recordemos que considerábamos la duración como Marca Diferencial Básica de puesta en imágenes: la razón es que es en esta fase del proceso creativo cuando la duración toma forma material, en minutos

que un flujo de planos articulados por montaje externo, hay planos–secuencia que sólo duran 10-20 segundos, mientras que otros (si descontamos los planos–película) superan los 10 minutos. El tiempo responde a las necesidades discursivas de la secuencia, y no puede, por lo tanto, erigirse como el único parámetro a analizar de las estructuras en continuidad, ni mucho menos definir un formato cuya naturaleza es una relación entre unidades de segmentación, no entre duraciones. El caso de la toma larga, como ya se ha comentado, es distinto porque en su configuración, aunque igualmente no se pueda hablar de una duración concreta a partir de la cual se pueda denominar la estructura, la duración sí que afecta a su estatuto o naturaleza primera. Pero, de igual manera, no se puede establecer una duración mínima o máxima para considerarla dicha unidad de discurso.

Por otro lado, es verdad que la duración ha funcionado como motivo de superación por parte de los directores o montadores: conseguir el plano–secuencia más ininterrumpidamente largo ha sido una de las metas más anheladas de los enunciadores de la continuidad. Pero no sólo, y es aquí dónde apenas se ha profundizado, ha sido esta la razón: se olvida que a mayor duración, es de prever mayor complejidad en la puesta en escena y en la puesta en imágenes. Los enunciadores, de este modo, resumen sus inquietudes discursivas, su mirada personal, en su vertiente más material, la duración del fragmento de película pero en relación al contenido-discurso: *“La relación entre duración y contenido es un potente instrumento de condicionamiento y dinamización de la mirada.”* (Siety, 2004:43).

En definitiva, la duración, de capital importancia en el estatuto mismo de la toma larga, y en la configuración material del plano–secuencia, resulta el parámetro sustancial o esencial, por definición, de la enunciación fílmica en continuidad, pero, exclusivamente, ejerciendo la función de límite formal, siendo el discurso poético de puesta en escena, puesta en imágenes y puesta

o segundos, en el metraje. En la puesta en escena todavía es una duración no concretada, y en la puesta en serie, aunque es cuando se produce el verdadero texto definitivo (al eliminar las colas de las tomas, por ejemplo), no es relevante considerar esas variaciones operativas a costa de tener que incluir una fase que no pertenece en sentido estricto al montaje interno de la continuidad salvo en las estructuras por composición digital.

en serie, dentro de esa coordenada temporal, el verdadero valor de las estructuras no fragmentadas. Es decir, la duración de un plano-secuencia es relevante porque lo que contiene su discurso lo es, no porque se agoten en ese marco temporal básico las cualidades intrínsecas de la continuidad. Quedarse a un nivel superficial, analizando o valorando los textos exclusivamente por su duración, provoca un grave error metodológico que no conduce a conclusiones relevantes que puedan extrapolarse al montaje interno en su conjunto.

Duración de las estructuras en continuidad		
Hasta 1'	99	19,8 %
De 1' a 2'	168	33,6 %
De 2' a 4'	153	30,6 %
De 4' a 6'	38	7,6 %
De 6' a 8'	23	4,6 %
De 8' a 10'	8	1,6 %
De 10' a 60'	4	0,8 %
Superior a 60' ¹¹⁸	7	1,4 %
TOTAL	500	100 %

Como se aprecia en la tabla, el mayor número de ejemplos del corpus (420 / 84 %) se encuentra en la franja de 0 a 4'. Dentro de esta, resultan predominantes los que duran de 1' a 2' (169 / 33,8 %) y de 2' a 4' (152 / 30,4 %), siendo cada vez menos frecuentes las estructuras en continuidad que se van alejando de esas duraciones.

¹¹⁸ Los elementos del corpus [292], [439], [444] y [462] se incluyen en este apartado por haber sido analizados como planos-película.

En primer lugar, tanto el plano–secuencia como la toma larga resultan, por las características expuestas más arriba, una desviación de una supuesta duración estándar de la unidad plano, que, con todas las salvedades de escala, intencionalidad y función que la práctica fílmica puede incluir, no supera la franja aproximada de los 5-10”; En segundo término, destaca la disparidad de duraciones de los ejemplos analizados en el corpus en relación a las variables discursivas restantes. No puede establecerse una correspondencia directa entre duración y otros tipos de características técnico–expresivas, salvo la complejidad aumentada que supone la mayor dilatación temporal de estas y por lo tanto el mayor despliegue de recursos de puesta en escena y puesta en imágenes; En tercer lugar, destaca la existencia de planos–secuencia y tomas largas de corta duración en relación a los demás ejemplos del corpus.

Película			Planos–secuencia de menor duración
417	Moulin Rouge	2001	[00:04]
172	La cuadrilla de los once Ocean's 11	1961	[00:08]
035	Ninotchka	1939	[00:14]
165	Tirad sobre el pianista Tirez sur le pianiste	1960	[00:18]
429	Amélie Le fabuleux destin d'Amélie Poulain	2001	[00:19]
013	Hacia Broadway Bumping Into Broadway	1919	[00:19]
386	El club de la lucha Fight Club	1999	[00:20]
021	Hampa dorada Little Caesar	1930	[00:21]
219	El estrangulador de Boston The Boston Strangler	1968	[00:21]
171	El año pasado en Marienbad L'annee derniere a Marienbad	1960	[00:22]

349	Atrapado por su pasado Carlito's Way	1993	[00:24]
308	La chaqueta metálica Full Metal Jacket	1987	[00:26]
137	La tierra contra los platillos volantes Earth Vs. The Flying Saucers	1956	[00:26]
445	Buscando a Nemo Finding Nemo	2003	[00:27]
225	French Connection	1971	[00:28]
242	El espíritu de la colmena	1973	[00:28]

Película		Tomas largas de menor duración	
020	La ley del hampa Underworld	1928	[00:11]
202	El tren The Train	1964	[00:17]
113	Deseos humanos Human Desire	1954	[00:20]
081	Al rojo vivo White Heat	1949	[00:21]
103	Un verano con Mónica Sommaren med Monika	1952	[00:21]
109	Los crímenes del museo de cera House of Wax	1953	[00:28]
011	Maridos ciegos Blind Husbands	1919	[00:29]
453	Master and Commander	2004	[00:30]
029	El crimen de Monsieur Lange Le crime de Monsieur Lange	1935	[00:31]
048	Sospecha Suspicion	1941	[00:31]
455	Million Dollar Baby	2004	[00:31]
422	Operación Swordfish Swordfish	2001	[00:33]

468	Yo puta	2004	[00:34]
446	La Liga de los hombres extraordinarios The League of Extraordinary Gentlemen	2003	[00:35]
019	Amanecer Sunrise	1927	[00:37]
472	¡Olvídate de mí! Eternal Sunshine of the Spotless Mind	2005	[00:41]

Estos fragmentos demuestran la enorme flexibilidad durativa de la continuidad en cuanto a sus múltiples intencionalidades enunciativas y discursivas.

Bien porque cubran secuencias de corta duración, bien porque se trate de configuraciones técnico-expresivas muy determinadas por un aspecto concreto (un movimiento de cámara, la unión de dos elementos de puesta en escena, etc.) estas breves duraciones, respecto a los restantes ejemplos del corpus, demuestran que los extensos discursos temporales de minutos que se asocian al plano-secuencia no son exclusivos y que, por lo tanto, hay que reconsiderar las características y funciones de estos breves (en relación siempre a la no fragmentación) ejemplos seleccionados. Es decir, se abre un nuevo campo de experimentación discursiva en torno al plano-secuencia: no sólo alcanzar la mayor duración posible, sino conseguir, de la misma manera, la duración más exigua. Si en el primer supuesto es el plano, como unidad de discurso, el que pretende prolongarse indefinidamente en el tiempo, en el segundo es la secuencia, como unidad, básicamente, de contenido, la que intenta desarrollarse en la menor duración posible.

Por otro lado, descontando los planos-película de vídeo digital como extremos durativos, representando *El arca rusa* (Russkiy kovcheg, Alexander Sokurov, 2002) [430] con 96' y *Timecode* (Mike Figgis, 2000) [411] con 93', los ejemplos puros del corpus, el plano-secuencia o toma larga de extensa duración ha estado históricamente constreñido por las limitaciones del metraje de chasis de cámara (10'-10'30", aproximadamente), por lo que solamente hay una obra que supera ese rango, a parte de los nueve fragmentos-historias de

Nueve vidas (Nine Lives, Rodrigo García, 2004) [462], *Ojos de serpiente* (Snake Eyes, Brian de Palma, 1998) [377], y es debido a que es una estructura en continuidad imperfecta, con un corte de montaje externo, que, aunque se encuentra diegéticamente disimulado, hay que tener en consideración.

Se pueden extraer dos conclusiones de este hecho: primero, que los sujetos enunciadorees no han planteado sus construcciones en continuidad pensando en una duración determinada, sino en un contenido que debe expandirse durativamente sin sobrepasar ese límite analógico estándar, y, segundo, que no se han aprovechado las capacidades que los medios avanzados analógicos (es imaginable un chasis con mayor capacidad de metraje) y, sobre todo, los digitales, pueden aportar a la duración de los planos-secuencia y las tomas largas (sin pensar en planos-película) en forma de estructuras de 15, 20 o 30'. En definitiva, hay que considerar la relevancia del eje analítico durativo en dos sentidos: el más evidente, el de la duración extensa del plano, pero también el menos apreciable, el de la duración ínfima de algunas secuencias. En las dos direcciones se ofrecen importantes manifestaciones de planos-secuencia.

Por último, recordemos la vertiente pragmática de la duración en la experiencia receptiva del espectador, *“La duración de una toma sólo puede medirse sobre el celuloide. Sobre la pantalla, sólo podemos medir el tiempo de proyección, cuya longitud o brevedad es únicamente una cuestión del ritmo visual. El ritmo interior de una imagen es independiente del número de metros y de segundos”* (Balázs, 1978:96) o que *“Cuanto más alejado esté el escenario de la escena introducida, mayor será la sensación de tiempo transcurrido. Aunque duren lo mismo”* (Balázs, 1978:90), es decir, que existe una heterogénea serie de factores que provocan una percepción distinta de la duración. Esto es lo que produce que algunos ejemplos de los enumerados a continuación parezcan desplegar duraciones distintas a las que cronométricamente pueden observarse.

Película			Estructuras de mayor duración
462	Nueve vidas Nine Lives	2004	[14:00] ¹¹⁹ (Plano–secuencia)
377	Ojos de serpiente Snake Eyes	1998	[11:31*] (Toma larga)
371	Funny Games	1997	[10:14] (Toma larga)
365	La mirada de Ulises To viemna tou Odyssea	1995	[10:13] (Plano–secuencia)
068	Macbeth	1948	[09:58] (Plano–secuencia)
071	La soga Rope	1948	[09:42] ¹²⁰ (Toma larga)
406	Armonías de Werckmeister Werckmeister Harmóniák	2000	[09:36] (Plano–secuencia)
235	Todo va bien Tout va bien	1972	[09:32] (Plano–secuencia)
201	Gertrud	1964	[09:31] (Plano–secuencia)
296	Nostalgia Nostalghia	1983	[09:06] (Plano–secuencia)
305	Sacrificio Offret	1986	[09:03] (Plano–secuencia)
459	Eleni	2004	[08:38] (Plano–secuencia)
401	Código desconocido Code Inconnu	2000	[08:11] (Plano–secuencia)
346	El juego de Hollywood The Player	1992	[08:07] (Plano–secuencia)
410	Armonías de Werckmeister Werckmeister Harmóniák	2000	[07:51] (Plano–secuencia)
366	La mirada de Ulises To viemna tou Odyssea	1995	[07:40] (Plano–secuencia)
323	La condena Kárhizat	1988	[07:35] (Plano–secuencia)

¹¹⁹ Se toma el plano–secuencia de mayor duración de *Nueve vidas* (TPS1 + TPS2 [...] =TF). Para ver otras estructuras igualmente muy extensas de la película, consultar la página 553 de esta investigación.

¹²⁰ Lo mismo ocurre con varios ejemplos de *La Soga* (TPS=TF). Véase la página 551.

384	La eternidad y un día Mia aioniotita kai mia mera	1998	[07:26] (Plano-secuencia)
461	Eleni	2004	[07:16] (Plano-secuencia)
400	You're the one (Una historia de entonces)	2000	[07:09] (Plano-secuencia)

4.4.2.2.- Descripción y construcción espacial. El fuera de campo.

La escenografía más significativa del film¹²¹ corresponde a la breve –pero intensa– secuencia del desplazamiento por el patio de la cárcel. Plano-secuencia de cámara fija, prácticamente silente, en que se registra, en picado superior, el espacio absolutamente desprovisto de toda decoración, como un cubo escénico desierto: el dispositivo estructural previo a la representación perspectiva.

(Vila, 1997:103)

En primer lugar, hay que destacar la revalorización intrínseca de las coordenadas espaciales que supone el plano-secuencia como paradigma de la continuidad. La enunciación no fragmentada, por su propia naturaleza de prolongación durativa de un espacio, permite a este existir discursivamente y ser percibido como una entidad real o verosímil más evidente y cargada connotativamente que una estructura segmentada en distintos planos: “*El espacio dramático o diegético de la ficción fílmica se crea con la unión de varias tomas, aunque también puede ser el resultado de una única toma. Es el espacio fílmico que se caracteriza por su construcción fenoménica temporal.*” (Torán, 1985:209). De hecho, una de las razones fundamentales del cambio de plano, es decir, de la ruptura de la unidad en continuidad, es la necesidad de cambiar de espacio o de lugar: muchos planos-secuencia se convierten en

¹²¹ Se refiere a *El Verdugo* (Luis García Berlanga, 1963)

tomas largas por esa imposibilidad de solventar determinados condicionantes espaciales.

El plano–secuencia funciona como límite de una diégesis autónoma, un conjunto espacial unitario contenido en los márgenes formales de la secuencia. Al plantearse como una entidad cerrada o autoconclusiva, los elementos espaciales del plano cobran importancia en sí mismos y en relación al resto de constituyentes. Se produce, por lo tanto, un proceso semántico por el cual el espacio materializado del plano–secuencia o la toma larga se carga de significación, como universo replegado o constreñido en sus límites, en ese texto determinado. Por consiguiente, del detalle al todo, de la ubicuidad al fuera de campo, la enunciación en continuidad, como pieza discursiva autónoma, privilegia la coordenada espacio-temporal como representación de una diégesis replegada y organizativamente finita.

En segundo lugar, la enunciación en continuidad revaloriza el espacio en otros dos sentidos diferentes: por un lado, coherentemente con el punto anterior, propone o posibilita construcciones discursivas heterogéneas y, por otro, introduce, en el relato, el recurso técnico–expresivo de la descripción.

En primera instancia, el plano–secuencia explora los fundamentos constructivos del espacio y lo libera de su función de mero escenario o contexto material para la acción. Ya sea a través de tamaños generales de plano (en la selección del corpus de análisis se observan extraordinarios ejemplos realizados en escala de Gran Plano General), que privilegian la observación del espacio como un conjunto (rodado o virtualmente fabricado) o, al contrario, por medio de la utilización de escalas muy cortas que se centran en detalles unidos entre ellos temporalmente (con tamaños tipo Primer Plano o Primerísimo Primer Plano, véanse los ejemplos del corpus), con lo que se pretenden alcanzar los extremos discursivos en el texto, ya sea a través de elementos de composición, que amplían los márgenes del espacio fílmico hacia otros espacios discursivos (una viñeta de cómic, un catálogo de muebles, una maqueta corpórea, etc.) o hasta ámbitos imposibles, abstractos, inmateriales (espacios virtuales), se ataca frontalmente el concepto restringido de espacio

como marco para la acción y se introducen una serie de elementos que lo convierten, en numerables ocasiones, en marco para la contemplación, en el componente de la historia fundamental de la estructura en continuidad. Véanse los ejemplos que utilizan espejos u otra serie de recursos para ampliar, duplicar o estirar el espacio representado, o las focalizaciones externas u objetivas al mismo, cuando se encuadra desde fuera, a modo de contenedor espacial (habitaciones a través de ventanas, puntos de vista alejados del objeto representado, etc.).

Así mismo, una solución muy empleada, a medio camino entre la diégesis y el espacio de la enunciación, consiste en atravesar los muros o paredes espaciales con la cámara (a modo de casa de muñecas), de tal manera que se asiste a una continuidad espacial construida extradiegéticamente (en el sentido de que el dispositivo de captación se hace presente, aunque se utilice algún elemento interno, como un personaje, para justificarlo o enmascararlo) a partir de la fragmentación de los habitáculos del universo de la ficción.

La oportunidad de rodar o fabricar de forma no fragmentada una entidad espacial dada provoca que se considere la importante idea de llevar el desarrollo de dicha entidad hasta la obtención de múltiples pretensiones discursivas, desde las estéticas a las semánticas, como hemos apuntado, hasta las creativas o pragmáticas, pasando, lógicamente, por las narrativas (en el sentido no exclusivo de suscribir un relato, sino de jugar a contradecir y contraponer, antitéticamente, diferentes elementos constructivos). Los espacios no fragmentados, por consiguiente, potencian su entramado simbólico, su carga emocional, su planteamiento comunicativo o su intencionalidad estética, en definitiva, magnifican sus posibilidades discursivas fílmicas.

En segundo término, según el planteamiento precedente, este espacio se recrea en la descripción. Este ámbito semántico espacial se va recorriendo, bien con la mirada enfocada en los centros de atención que proponga la composición interna del cuadro (situación de objetos, elementos de recorte o de encuadre dentro del encuadre, dinamismo de los personajes, etc.) bien con

los desplazamientos o movimientos externos que presente dicho cuadro: *“La continuidad del espacio que hemos percibido no se parcela gracias al uso combinado de panorámicas y travellings, y a la posición que ocupan algunos objetos [...] que actúan como elementos de inflexión a la hora de establecer una solución de continuidad visual de un espacio a otro, sin cambiar de eje”* (García Roig, 2007:39).

El espacio se convierte entonces en un lugar por explorar, unas coordenadas horizontales, verticales o en profundidad por descubrir. Es decir, en su unidad cerrada, en su universo de lo representado replegado sobre sí mismo, el espacio se erige como el verdadero sentido técnico–expresivo de dichas estructuras en continuidad. Su misma esencia o razón de ser.

El encuadre resulta privilegiado por las configuraciones en continuidad, ya sea en su cualidad de marco cerrado (como límite) ya sea como fragmento de una realidad más abierta (como exploración):

El encuadre es algo enormemente importante. El problema esencial del encuadre es el siguiente: ¿abarca el encuadre toda la acción o una parte de la misma? Estamos ante el problema fundamental. Para Fritz Lang, por ejemplo, el encuadre encierra la totalidad del mundo, en un momento determinado. Ésa es la razón por la que hay en sus películas movimientos de cámara que me embelesan. Me explico: centrémonos en un plano muy sencillo, con tres personajes sentados a una mesa; uno se levanta y se va; la cámara avanza entonces para reducir el encuadre, que abarca a los dos restantes, el tercero ya no tiene ninguna importancia. Su mundo se ha reducido a esas dos personas. Estamos ante los encuadres cerrados. Tenemos también los encuadres abiertos (Sidney Lumet los hace muy bien): el espectador sabe que, además de lo que ve en el encuadre, hay otras cosas que se desarrollan fuera, y de vez en cuando la cámara va a buscarlas; las encuentra a veces; en otras no están allí. Los encuadres abiertos son difíciles de manejar y tienen un defecto: el riesgo de

diluir la intensidad dramática. Pero cuando el tema es muy fuerte, pueden funcionar.

(Chabrol, 2004:50)

En este sentido dual abierto o cerrado, el fuera de campo adquiere una importancia capital, hasta el punto de que puede considerarse el plano-secuencia como la manifestación textual más importante de dicho sistema de encuadre/desencuadre. El fuera de campo es la parte o fragmento del espacio diegético que permanece fuera de dicho encuadre y donde, y este es su rasgo principal, se produce una acción con relevancia narrativa. Es decir, el fuera de campo no es toda aquella extensión que no se ve al estar más allá de los márgenes del perímetro de la pantalla, sino aquel campo que no se ve, pero necesariamente se percibe, al detentar una función trascendental de cara al relato. De ahí que más que un término meramente espacial, pueda considerarse un concepto vinculado a la acción dramática. Por consiguiente, las estructuras en continuidad adquieren en este tipo de construcciones una significación privilegiada, al permitir, introduciendo el desarrollo temporal, una vinculación directa entre la acción que sucede en pantalla y la que acontece fuera. Es decir, mientras que más allá de los límites del encuadre ocurre un hecho relevante narrativamente (suenan unos disparos tras una puerta, por ejemplo), el plano-secuencia o la toma larga, por su propia configuración como unidad, permiten mantener en campo, el tiempo necesario, la acción secundaria afectada por el fuera de campo (personajes que oyen los disparos, por seguir con el ejemplo).

Como hemos apuntado, los planos-secuencia o tomas largas tienen el privilegio, históricamente, de haber ofrecido los mejores ejemplos existentes de fuera de campo, como se constata en las obras del corpus de análisis seleccionadas más abajo. Debido a su extensión o dilatación temporal como estructura unificada en continuidad, no sólo acciones, sino conjuntos de ellas o escenas enteras, como el atraco de *El demonio de las armas* (Gun Crazy / Deadly is the Female, Joseph H. Lewis, 1949) [082], pueden estar sucediendo fuera del alcance de los ojos del espectador y mientras tanto, en sentido inverso, en campo, dentro del encuadre, pueden mostrarse conjuntos de

acciones o incluso escenas completas que aumenten significativamente las cualidades narrativas de la secuencia unitaria global.

Pero no solamente resulta el tiempo el factor principal que potencia las virtudes del plano–secuencia en relación al fuera de campo. El propio espacio de la continuidad, por su naturaleza no fragmentada, sino autoconclusiva, como se mencionó anteriormente, ofrece una serie de recursos de puesta en escena escenográfica que redundan en la construcción de extraordinarias secuencias de fuera de campo. Coherentemente, al potenciarse los propios constituyentes discursivos del espacio en los planos–secuencia o tomas largas, estos elementos de unidad cerrada permiten expresar contundentemente más fórmulas creativas respecto a la muestra u ocultación variable de ese fuera de campo: no sólo actualizando la información de la secuencia, sino empleando el montaje interno que niega acceder visualmente a esos espacios, pero a la vez propone centros de atención dinámicos de la mirada por medio de recursos escenográficos como puertas, ventanas, paredes; por medio de elementos de decorado, atrezzo o iluminación, como campos o variaciones de luz o mobiliario u objetos; por medio de rasgos sonoros, tanto en el propio campo encuadrado, como utilizando la acústica del fuera de campo (un grito); y por medio de personajes, utilizando tanto su cuerpo (espaldas, por ejemplo), su coreografía, como su expresión en el tiempo (gesto, mirada, etc.) ante la acción no encuadrada. En definitiva, vinculando magistralmente lo relevante discursivamente que sucede en campo con lo trascendental que sucede a nivel de contenido narrativo fuera de él.

Por último, debe insistirse una vez más en la complejidad de rodar o fabricar estos espacios en comparación con la fragmentación convencional. En esta, para construir un espacio determinado pueden utilizarse piezas, tomas, planos, de diferentes lugares o referentes reales y generar, posteriormente, la ilusión de que se pertenecen a un espacio único por medio de la articulación de la puesta en serie o del montaje externo. Pero en el plano–secuencia o toma larga, incluso en las que emplean la composición de elementos virtuales, al entenderse el espacio como un ámbito discursivo pensado para la experimentación, para forzar sus límites significantes, dentro de una unidad

cerrada en sí misma, esa realización espacial debe culminarse con un enorme esfuerzo creativo, logístico u operativo, ya que hay que preparar convenientemente el espacio para la representación, y esto requiere un diseño de producción muy elaborado y un despliegue de recursos considerable. Desde seleccionar barrios, cortar calles, a construir sets inmensos como un bloque de viviendas o un barco seccionado, pasando por transformar o reconfigurar radicalmente localizaciones o inventar marcos virtuales de desarrollo de la acción, el plano-secuencia no escatima inventiva ni infraestructura para materializar las ideas enunciativas de sus máximos responsables.

Fragmentos / Películas (167 / 33,4%)			Espacio como marco narrativo principal
008	El melómano Le mélomane	1903	MDBn-s / Universo diegético (simbólico)
046	La loba The Little Foxes	1941	MDBn-s / Universo diegético (simbólico)
083	El tercer hombre The Third Man	1949	MDBn-s / Universo diegético (general acción)
093	Oro en barras The Lavender Hill Mob	1951	MDBn-s / Universo diegético (significado)
118	El intendente Sansho Sansho Dayu	1954	MDBn-s / Universo diegético (marco acción)
126	Muerte de un ciclista	1955	MDBn-s / Universo diegético (significado)
129	Las diabólicas Les Diaboliques	1955	MDBn-s / Universo diegético (significado)
135	La calle de la vergüenza Akasen Chitai	1956	MDBn-s / Universo diegético (significado)
152	Sed de mal Touch of Evil	1958	MDBn-s / Universo diegético (marco acción)
154	Mi tío Mon oncle	1958	MDBn-s / Universo diegético (significado)
223	El carnicero Le Boucher	1970	MDBn-s / Universo diegético (significado)
233	Todo va bien Tout va bien	1972	MDBn-s / Universo diegético (marco acción)

303	La vaquilla	1985	MDBn-s / Universo diegético (simbólico)
307	Sacrificio Offret	1986	MDBn-s / Universo diegético (simbólico)
345	Y la vida continúa Zendegi va digar hich	1992	MDBn-s / Universo diegético (simbólico)
355	A través de los olivos Zire darakhatan zeyton	1994	MDBn-s / Universo diegético (simbólico)
381	La eternidad y un día Mia aioniotita kai mia mera	1998	MDBn-s / Universo diegético (simbólico)
397	Terca vida	1999	MDBn-s / Universo diegético (marco acción)
458	Eleni	2004	MDBn-s / Universo diegético (marco acción)

Fragmentos / Películas (56 / 11,2%)			Recursos espaciales destacados
036	Los ojos misteriosos de Londres The Human Monster	1939	MDBpe / Reencuadre interno
056	Detour	1945	MDBpe-pi / Detalle objetos
082	El demonio de las armas Gun Crazy / Deadly is the Female	1949	MDBpe-pi / Fuera de campo
142	Centauros del desierto The Searchers	1956	MDBpe-pi / Reencuadre interno
170	El año pasado en Marienbad L'annee derniere a Marienbad	1960	MDB-pe / Recurso espejo
185	El mensajero del miedo The Manchurian Candidate	1962	MDBpe-pi / Reencuadre interno
206	Los desheredados Szegénylegények	1965	MDBpe-pi / Reencuadre interno
229	Harold y Maude Harold and Maude	1971	MDBpe-pi / Detalle objetos
242	El espíritu de la colmena	1973	MDBpe-pi / Punto de vista exterior
263	Nido familiar Családi Tűzfészek	1977	MDBpe-pi / Detalle objetos
270	Stalker (2ª parte)	1979	MDBpe-pi / Detalle objetos

281	El resplandor The Shining	1980	MDBpi / Recorrido
293	Vivamente el domingo Vivement dimanche!	1983	MDBpe-pi / Punto de vista exterior
314	El solitario Le solitaire	1987	MDBpi / Recorrido
323	La condena Kárhozat	1988	MDBpe-pi / Fuera de campo
359	Bienvenidos a la casa de muñecas Welcome to the Dollhouse	1995	MDBpe-pi / Detalle objetos
370	Funny Games	1997	MDBpe-pi / Fuera de campo
374	El sabor de las cerezas Ta'm e guilass	1997	MDBpe-pi / Punto de vista exterior
403	El protegido Unbreakable	2000	MDB-pe / Recurso espejo
436	La habitación del pánico Panic Room	2002	MDBpi / Recorrido
453	Master and Commander	2004	MDBpi / Recorrido
475	Una historia de violencia A History of Violence	2005	MDBpe-pi / Fuera de campo

4.4.2.3.- Interpretación actoral y coreografía en continuidad.

Desde mi punto de vista no hay nada como la acción continuada para mantener el tono anímico de los actores, en particular en las historias de suspense.

(Hitchcock, 1948:271)

Debido a la espectacularidad de los mecanismos y dispositivos discursivos de puesta en imágenes, otra serie de recursos de puesta en escena suelen pasar desapercibidos a los ojos del analista textual. El principal de ellos, la interpretación y la coreografía de los actores.

Las estructuras en continuidad favorecen un conjunto heterogéneo de aspectos que, como se vio, conformaban Marcas Diferenciales Básicas de la representación de personajes en un relato fílmico.

En primer lugar, el hecho de desarrollar una secuencia, o segmento de duración extensa, permite al actor desplegar su interpretación en el tiempo al modo teatral o de los bloques televisivos: ya no se trata de recitar pocas frases de texto pensando en el cambio de plano o angulación, sino que durante x minutos el intérprete debe componer y construir su intervención en continuidad atendiendo, en todo momento y escrupulosamente, al papel unitario a representar. Esto, además de suponer un aliciente profesional o un reto para el actor, y de permitirle, a su vez, la búsqueda de lucimiento, magnifica las cualidades discursivas de la teoría y práctica de la actuación en el cine: la presencia psico-física; la sensación de realismo o verosimilitud dramática de la representación desplegada sin cortes; la palabra, la evolución no fragmentada de los diálogos; la comunicación no verbal, los gestos, las acciones, las distancias; o las modalidades emocionales exteriorizadas por medio de cambios dramáticos dinámicos, adquieren una relevancia que sirve de referente para *performances* menos complicadas o extremas de montaje externo convencional.

La dificultad, por tanto, de estos desarrollos interpretativos convierten al plano–secuencia, además de en un recurso técnico–expresivo sobresaliente de actuación, en una herramienta didáctica para el propio aprendizaje de la mecánica del oficio. Como señala John Sayles:

Aparecían a los tres minutos de empezar la secuencia y tenían que esperar a oír determinada frase que les daba la entrada. Tenían que medir su entrada y el volumen de su actuación para entrar en cámara exactamente en el momento adecuado. Tenían que preocuparse de varias cuestiones técnicas y eso era tremendamente difícil para ellas.

(Katz, 2000:15)

Tener que conversar, desplazándose de forma simultánea por un espacio determinado (sin poder mirar las marcas del suelo¹²², que indican el momento en el que coinciden narrativamente con la cámara), a la vez que se evoluciona internamente en un sentido dramático (felicidad / tristeza, cordialidad / enfado, etc.), en un periodo más o menos dilatado de tiempo, sólo se consigue con mucho esfuerzo, gran concentración y un considerable trabajo de ensayo. Además, hay que pensar que la secuencia se piensa en función de la relación persona / personaje / actor, en este orden: *“Los movimientos deben estar siempre justificados en función del personaje, no del actor.”* (Miralles, 2000:122). Es decir, que debe adaptarse a un papel técnico–expresivo determinado.

Sin embargo, son muchos los actores que agradecen este tipo de estructuras complejas en continuidad porque devuelven el protagonismo a sus herramientas, a sus recursos interpretativos de puesta en escena y les permite crecer y desplegar sus cualidades como profesionales en un medio eminentemente tecnológico.

Esta potencialidad de utilización de sus facultades o habilidades interpretativas se orientan en dos ejes específicos: la posibilidad de improvisar, de realizar una actuación (en desplazamientos, gestualidad y comunicación verbal) única en su materialización concreta en la toma rodada y ser recogida o captada por una cámara al servicio del intérprete (que recorre el espacio a su antojo, por ejemplo, y debe ser seguido con gran destreza por el operador de cámara): *“No cortar jamás una toma porque el actor esté a veinte centímetros de sus marcas, puesto que en realidad el trabajo del cámara consiste en saber que va a excederse veinte centímetros (un actor puede estar fantástico a un metro de sus marcas). Sentir el ritmo de la escena es tarea del cámara, así como del maquinista, cuando se trata de un travelling. [...] Para adivinar lo que esta gente (los actores) van a hacer, hay que estar en una sintonía completa, en relación en el espacio con ellos.”* (Villain, 1997:78); y en la posibilidad, contraria, de aprovechar los medidos recursos de puesta en imágenes

¹²² Como hace ostensiblemente el actor Charlton Heston en el segundo plano–secuencia de *Sed de mal* (Touch of Evil, 1958) incluido en el corpus de análisis [152].

(encuadre netamente definido, composición exacta, etc.) para ponerse al servicio de la técnica o mecánica cinematográfica y sacar el máximo rendimiento a su actuación: como comentaba el actor Pepe Isbert *“Cuando te dispones a hacer tu actuación frente a la cámara, el director te dice que inclines el cuerpo hacia un lado por efectos de cuadro, el operador que escondas un brazo porque tapas el fondo, el iluminador que tuerzas la cara para no proyectar sombras, el ingeniero de sonido que dirijas la boca hacia el micrófono. Tienes que levantar una pierna para que no te pille el travelling. Una vez así, convertido en un contorsionista, ya puedes actuar con naturalidad.”* (Miralles, 2000:174). En este sentido, se interpreta de forma muy distinta según se encuentre en PP (donde cualquier variación gestual, por mínima que resulte, se magnifica considerablemente) o en GPG (en el cual importa más su presencia física respecto al encuadre que los matices interpretativos).

Pero no sólo en la interpretación convencional propiamente dicha acaban las aportaciones del plano—secuencia o la toma larga a la puesta en escena del actor. Una serie de textos recurren a la no fragmentación de forma insistente para construir secuencias especiales que necesitan de esta técnica o modo de enunciación para configurarse como tales. Se trata de contenidos narrativos que exigen al actor un esfuerzo físico o un desarrollo virtuoso de alguna de sus facetas creativas como intérprete y que, ilustrados o relatados discursivamente por medio de la articulación de montaje externo, perderían sus atributos o valores como unidades de complejidad actoral o podrían entenderse como una manipulación de las complicadas acciones reales: *“The reduction of splicing and cutting in a film gives the audience a more realistic perception of the story’s time and space. Without montage, a director cannot cut away to hide falsehoods and mistakes”*¹²³ (Vineyard, 2000:9). Esfuerzos acrobáticos o destrezas motrices, desarrollos psicológicos o exteriorizaciones emocionales se dotan así de realismo o verosimilitud, características siempre valoradas por el espectador de cara a una interpretación. En este mismo sentido perceptivo de verismo, la continuidad y la actuación de los actores provocan una relación

¹²³ Trad. Cast.: *“La reducción de empalmes y cortes en un film da la impresión a la audiencia de una percepción más realista del espacio y el tiempo de la historia. Sin montaje, un director no puede cortar para esconder inexactitudes y errores”*.

distinta del espectador con el personaje representado, en términos de identificación o de seguimiento emocional de la acción narrativa:

Durante el rodaje, el nivel de la interpretación y su coexistencia tienen una importancia fundamental; esta aproximación tan aparentemente simple no ahorra ni tiempo ni trabajo, porque los actores y los técnicos pueden arruinar en cualquier momento no sólo una toma, sino una escena completa. En una toma larga el espectador puede ver la imagen entera –siempre que sea factible–; los primeros planos se hacen con el movimiento de los actores hacia la cámara. En las escenas rodadas y montadas de forma convencional, a los espectadores sólo se les muestran los fragmentos (una habitación, por ejemplo) lo suficientemente importantes como para deducir el todo a partir de ellos. El acto de imaginar el resultado del entorno parece hacernos entrar en la realidad de la persona cuya experiencia representa esa escena. En ese acto –según la teoría– entregamos nuestro intelecto a los sentidos.

(Rabiger, 1993:369-370)

Por ejemplo, en el texto incluido en el corpus de *Los cuatrocientos golpes* (Les 400 coups, François Truffaut, 1959) [157], la continuidad sirve para poner de relieve un desarrollo físico importante en el tramo final de la historia: la carrera del muchacho es seguida en un largo *travelling*, lo que genera o magnifica la sensación de huida hacia ninguna parte y el esfuerzo y cansancio progresivo del protagonista. No resulta adecuado, por lo tanto, pensar que el actor se encuentra exclusivamente sometido a la técnica de captación audiovisual como indica Miralles: “*Por mucha práctica que el actor tenga, el cine siempre es para él un medio hostil por su sometimiento a una técnica que le impide actuar de forma natural, pero contra la que no puede hacer nada porque sabe que es la esencia del rodaje cinematográfico*” (2000:174), sino que en la relación con la puesta en imágenes se pueden alcanzar formas originales de relación entre la interpretación y las demás áreas discursivas, como demuestra el fragmento o segmento señalado.

Por último, hay que destacar, además de la interpretación en sentido estricto, la coreografía actoral en continuidad que posibilita y define al plano–secuencia. Como veremos al hablar de posibles temáticas, son un gran número de textos los que utilizan la continuidad para contenidos secuenciales basados en bailes o movimientos coordinados de personas. Las secuencias de baile, en Ophüls o Angelopoulos, funcionan como metáfora de esa coordinación medida, muy elaborada de desplazamientos estético-narrativos de personas por una escenografía determinada que son propios de un gran número de planos–secuencia: “[...] *La estilización de los movimientos de cámara y la de los desplazamientos de los personajes se sitúan en un estricto nivel de igualdad, determinándose uno a uno. De donde nuestra comparación coreográfica: a cada instante la cámara ejecuta como pases de baile en compañía de los personajes*” (Burch, 1998:83), concretamente, *“El desarrollo dinámico del ballet es esa constante renovación de la imagen obtenida por todos los procedimientos imaginables, el reencuadre, el paso de figurantes, y sobre todo por los cambios de tamaño de plano y las entradas y salidas de campo”* (Burch, 1998:84). En este juego de interrelaciones se encuentra el amplio margen de maniobra de la interpretación cinematográfica: *“Seguir a los actores no consiste sólo en mantenerles dentro del cuadro, a la misma dimensión, mecánicamente, sino en centrarles o descentrarles, en escoger entre lo que les rodea, habida cuenta de la composición de cada fotograma del plano”* (Villain, 1997:76).

Si la actuación entendida en un sentido personal o individual ya implicaba una gran dificultad discursiva, la unión de x número de intérpretes en un recorrido dinámico por una superficie horizontal, vertical o en profundidad, y la doble relación técnico–expresiva que debe establecerse, entre los intérpretes entre sí, en primer lugar, y los intérpretes y el dispositivo de captación, en segundo término, eleva el nivel de complejidad, a la vez que incrementa la belleza y la funcionalidad narrativa de dichas estructuras. En *Thai dragon* (Tom yum goong, Prachya Pinkaew, 2005) [474], una película de género de artes marciales, el recurso de la no fragmentación sirve para demostrar las cualidades, habilidades y destrezas de los actores-luchadores, especialmente

del protagonista, durante casi cuatro minutos ininterrumpidos de demostraciones físicas brillantemente coreografiadas.

Esta relación física o psicológica entre los intérpretes redundando en una unión más estrecha entre la actuación y el desarrollo comunicativo del personaje diegético, es decir, potencia las vinculaciones semánticas de esta área de la puesta en escena. Como indica el director Carl T. Dreyer: *“Confío mucho en los planos largos. Se gana en todos los sentidos. Y el trabajo con los actores se vuelve mucho más interesante porque, para cada escena, se forma una especie de conjunto, una unidad que les inspira y les permite vivir con mayor intensidad y justicia las posibles relaciones que existan entre ellos”* (Miralles, 2000:175). Se produce, por lo tanto, un sentido de integración, de multiplicación de matices y efectos interpretativos, al interactuar los distintos personajes de la secuencia. Es más, las dimensiones sociológica, física y, sobre todo, psicológica, de los personajes / personas que interrelacionan en la secuencia unitaria, propician un desarrollo integral de la estructura en continuidad que permite, una vez más, comprenderla y experimentarla desde el punto de vista del espectador como una globalidad, como un todo:

Al percibir la psicología del personaje y juzgarlo como persona, el espectador dispone de muchos fragmentos de información, por lo general pequeños y dispersos, que es preciso combinar. Se percibe, por ejemplo, su expresión de buen humor, su manera de sonreír al saludar, pero me doy cuenta de un gesto de antipatía. El espectador no se limita a sumar esas informaciones, sino que las combina y las proyecta en un “todo”, en una especie de gestalt para elaborar un juicio general.

(Cuesta / Menéndez en García García, 2006:60)

Ese espectador se encuentra en un plano-secuencia con que la información no se le ofrece (únicamente) dispersa en distintas unidades secuenciales a lo largo de la película, sino que en la propia estructura no fragmentada se combinan unos rasgos interpretativos y coreográficos y una

evolución de los mismos que le permite presenciar el desarrollo de ese personaje / persona.

Tres configuraciones discursivas deben extraerse, además, respecto a la coreografía actoral en los planos–secuencia. Por un lado, como vimos en el plano–secuencia propio del Modo de Representación Institucional, algunos intérpretes se utilizan de manera meramente funcional para llegar de un punto o motivo narrativo a otro (el camarero con la bandeja componía el paradigma más representativo) y que la cámara no viaje caprichosamente en el vacío, o, por otro lado, los actores se emplean para desarrollar, y acotar o subdividir, distintas escenas dentro de la secuencia, como se verá en el apartado siguiente. En este caso, los distintos desplazamientos o trayectorias, líneas de fuerza o de atención dinámica, o las diferentes reconfiguraciones de las escenas por medio de variaciones en las distancias y en las entradas y salidas de personajes, resultaban lo fundamental, el nexo de unión o la segmentación misma de puesta en escena dentro de la continuidad.

Por otro lado, el sentido coreográfico puede extrapolarse a otros contextos interpretativos físicos o mecánicos heterogéneos: la utilización de vehículos (automóviles, naves espaciales, etc.) u otros dispositivos (ascensores, plataformas, etc.) diegéticos o extradiegéticos, a modo de actores representados o elementos externos para la obtención de la imagen, que se relacionan unos con otros, son una manifestación extrema, en cuanto a complejidad técnica y dificultad en la interpretación, de esta idea de coreografía en continuidad. Véanse ejemplos contemporáneos del corpus de Angelopoulos o Cuarón al respecto.

A su vez, la utilización de la figuración, del fondo como espacio de distribución secundaria de actores, para rellenar huecos compositivos, generar verosimilitud o establecer direcciones de la mirada del espectador, también adquiere relevancia con la plasmación de los planos–secuencia, destacando a dichos personajes o bien como imagen, en su materialidad visual como elementos, colectivos o masa, o bien como componentes corales de la acción en sus posiciones o apariciones relativas. De este modo, *“El cineasta presta*

singular atención a los personajes secundarios y la figuración, logrando introducirlos en la acción y hacerlos partícipes de la trama.” (Perales, 1994:400). Así, los actores, integrados en una puesta en imágenes tendente, por la propia naturaleza de las construcciones en continuidad, a escalas amplias de planos (GPG, PG, PML, etc.), funcionan como elemento plástico, a modo de recursos compositivos visuales, más allá de sus labores interpretativas.

Ahora bien, hay que tener en cuenta otra serie de intencionalidades poéticas, similares pero intencionalmente divergentes, que se desprenden de esta coreografía temporal de actores en unas coordenadas espaciales: debido a la estructura en continuidad, al plano-secuencia o la toma larga, en su sentido integrador y relacional, el actor deja de ser entendido como un individuo o, una persona, y se integra en estructuras conceptuales más amplias, como colectivo o como representación de un tipo. Los planos-secuencia de la obra de Miklós Jancsó son un claro ejemplo de este planteamiento: sus dilatadas coreografías secuenciales diluyen las masas de intérpretes y figurantes que utiliza para su construcción narrativa en tipos o colectivos que representan ideas o conjuntos sociales: soldados, campesinos, prisioneros, etc. Se produce, por lo tanto, contrariamente a la construcción clásica, una interesante traslación desde el personaje individual al personaje colectivo, en este caso instigada por el realismo de corte socialista que dominaba la obra de este director húngaro en las décadas de los sesenta y setenta.

Para finalizar, hay que introducir una técnica en continuidad, que, aunque es todavía muy pronto para valorar su importancia real en el texto fílmico, ya se encuentra instaurada en la práctica discursiva contemporánea. Se trata de la integración, por composición digital, de actuaciones de personajes provenientes de distintas tomas. En el apartado correspondiente se analiza la técnica, pero es aquí dónde debe apuntarse los cambios en la puesta en escena que trae consigo actuar o interpretar de esta manera: por un lado, en el sentido de seleccionar momentos fragmentados del personaje (líneas de texto, trayectorias, gestos sueltos, etc.) y, por otro, en el sentido de la nueva

relación que se establece entre distintos actores que comparten virtualmente el plano de montaje.

Fragmentos / Películas (198 / 39,6%)			Interpretación y coreografía
011	Charlot a la una de la madrugada One A.M.	1916	MDBpe / Bloque Actuación
049	El cuarto mandamiento The Magnificent Ambersons	1942	MDBpe / Coreografía
050	El cuarto mandamiento The Magnificent Ambersons	1942	MDBpe / Bloque Actuación
068	Macbeth	1948	MDBpe / Coreografía
071	La soga Rope	1948	MDBpe / Bloque Actuación
089	Eva al desnudo All About Eve	1950	MDBpe / Bloque Actuación
101	Bodas reales Royal Wedding	1951	MDBpe / Esfuerzo – habilidad física (Baile)
105	Un verano con Mónica Sommaren med Monika	1952	MDBpe / Bloque Actuación
111	Madame de...	1953	MDBpe / Coreografía
119	Los amantes crucificados Chikamatsu monogatari	1954	MDBpe / Bloque Actuación
122	La ley del silencio On the Waterfront	1954	MDBpe / Bloque Actuación
123	Siete novias para siete hermanos Seven Brides for Seven Brothers	1954	MDBpe / Esfuerzo – habilidad física (Baile)
133	Calle mayor	1956	MDBpe / División escenas
144	12 hombres sin piedad 12 Angry Men	1957	MDBpe / Bloque Actuación
157	Los 400 golpes Les quatre cents coups	1959	MDBpe / Esfuerzo – habilidad física (Carrera)
176	Plácido	1961	MDBpe / Coreografía-centro de atención

202	El tren The Train	1964	MDBpe / Esfuerzo – habilidad (Acrobacia)
216	Rojos y blancos Csillagosok, katonák	1967	MDBpe / Coreografía- empleo de masas
237	El padrino The Godfather	1972	MDBpe / Bloque Actuación
243	Secretos de un matrimonio Scener ur ett Äktenskap	1974	MDBpe / Bloque Actuación
252	Carrie	1976	MDBpe / Esfuerzo – habilidad física (Juego)
256	Todos los hombres del presidente All the President's men	1976	MDBpe / Bloque Actuación
346	El juego de Hollywood The Player	1992	MDBpe / Función nexo
391	Fuera del mundo Fuori dal mondo	1999	MDBpe / Bloque Actuación
395	Magnolia	1999	MDBpe / Bloque Actuación
400	You're the one (Una historia de entonces)	2000	MDBpe / Bloque Actuación
409	Armonías de Werckmeister Werckmeister Harmóniák	2000	MDBpe / Coreografía- empleo de masas
413	Misión a Marte Misión to Mars	2000	MDBpe / Función nexo
434	Ser y tener Être et avoir	2002	MDBpe / Realismo - entrevista
438	Gerry	2002	MDBpe / Bloque Actuación
464	Antes del atardecer Before Sunset	2004	MDBpe / Bloque Actuación
467	Yo puta	2004	MDBpe / Bloque Actuación
474	Thai Dragon Tom yum goong	2005	MDBpe / Esfuerzo – habilidad física (lucha)
482	Grizzly Man	2005	MDBpe / Realismo – entrevista
499	Días de cine	2007	MDBpe / Coreografía

500	La vida en rosa (Edith Piaf) La Môme (La Vie en Rose)	2007	MDBpe / Bloque Actuación
-----	--	------	-----------------------------

4.4.2.4.- El desarrollo interno de la acción.

La combinación entre los tempos de los distintos actores, la acción dramática, el grosor de plano y los movimientos de cámara, el sonido, etc. fue aceptada por el director cuando mando a copiar el plano, plano donde quedó la impronta de un ritmo que se generó por la combinación de todos esos elementos.

(Galasse, 2006:128)

El cuarto de los parámetros discursivos destacables lo comprende el desarrollo interno de la acción, un elemento fundamental en la enunciación fílmica en continuidad. Se considera una característica de puesta en escena, porque, a pesar de que tanto la puesta en imágenes como la puesta en serie puedan influir en su configuración, es en la primera de las áreas donde la acción se encuentra más integrada como componente narrativo.

Un plano-secuencia cambia algunas pautas de la dinámica estructural del montaje por una dinámica de estructura interna de la misma puesta en escena (enfaticada o no por movimientos de cámara). Se mueve a los personajes y a los elementos en función de esta dinámica.

(Kuhn, 1982:67)

El desarrollo accional trae a colación una de las características discursivas más interesantes de la continuidad: plantear, desplegar y finalizar una estructura extensa o compleja de contenido narrativo. Al detentar una duración superior a la estándar y extenderse temporalmente en escenas o secuencias, la enunciación no fragmentada permite que una acción determinada siga ese proceso y, además, pueda relacionarse con otras acciones. Se reproducen de este modo estructuras de simultaneidad o

secuencialidad, de sincronismo o diacronismo de las acciones. Estos sistemas resultan básicos, esenciales, en el relato narrativo:

Ninguna narración puede ser contada si no existe secuencialidad en sus acontecimientos. Una historia narrativa nunca puede ser contada hasta que los acontecimientos hayan sucedido y alguien los reconstruya, con lo cual el acontecimiento ha de estar consumado; y esta culminación, esta condición, solamente la otorga la perspectiva temporal.

(Peña Timón, 2001:90-91)

De este modo, en primer lugar, la acción se temporaliza, se organiza jerárquicamente en su duración, pautando los distintos componentes de dicho suceso o acontecimiento (de lo general a lo específico o viceversa, por ejemplo) y su evolución en el tiempo. Esta acción puede coincidir con otra u otras, con lo que se establecen situaciones de simultaneidad (como en los planos-secuencia de Berlanga) desplegadas en profundidad, por sistemas de seguimiento o por ambas a la vez. Este solapamiento visual y auditivo se consigue articulando dos acciones coexistentes (como dos diálogos, por ejemplo) que pueden llegar a formar un todo textual signifiante en su mezcla de desarrollos paralelos buscando un sentido constructivo superior a la suma de las partes (como sucede, nuevamente, con las intenciones de generar una algarabía coral por parte de Berlanga) o pueden pretender un contrapunto plástico y sonoro ambiguo entre los distintos términos (como en Tati).

A su vez, dicha acción puede dar lugar a otra u otras, y entonces se produce una articulación o actualización de orden secuencial o sucesiva, de proceso diacrónico, fundamental en cualquier desarrollo de la misma: Como indica Pascal Bonitzer, reproducido en Baecque (2005:102), *“La fragmentación de las figuras es un efecto cinematográfico ciertamente conocido; se ha comentado mucho sobre la monstruosidad del primer plano. El desencuadre es un efecto menos extendido, a pesar de los movimientos de cámara. Pero si el desencuadre es por excelencia un efecto cinematográfico, sin embargo, es precisamente gracias a ese movimiento, a la diacronía de las imágenes en la*

película, como se suprimen tanto como se muestran los efectos de vacío". Es decir, la gran mayoría de los elementos constructivos de la acción requieren de esa diacronía de la imagen para interactuar en el texto. En primer lugar, para jerarquizar los momentos destacados, los motifemas o motivos importantes, que deben ser acentuados o subrayados por la puesta en escena (y suscritos o potenciados por la puesta en imágenes) y por otro, separarlos de los enlaces o nexos que llevan de uno a otro de esos momentos.

Aprovechando la amplia duración del fragmento, se organizan temporalmente las acciones, a modo de escenas, por ejemplo, para ir encadenando, ligando su discurrir en el plano—secuencia o toma larga completo. Hay que advertir que estas acciones pueden ser de naturaleza muy distinta, y en un mismo fragmento pueden enlazarse motivos muy dispares entre sí, para producir ese extrañamiento narrativo, de utilizar un discurso en continuidad con un contenido de índole heterogénea o fragmentaria, que exponíamos con anterioridad.

Por otro lado, el proceso de construcción del desarrollo de la acción dramática se produce con la utilización, como instrumento fundamental, del ritmo o tempo. Efectivamente, en un sistema tan complejo de relaciones entre acciones divergentes o extensas, establecer el ritmo de sucesión o simultaneidad resulta el valor principal del plano—secuencia o la toma larga. Esto lleva a algunos autores a no entender la cadencia de polisíndeton que supone la continuidad enunciativa: así, no montar, externamente, directamente, sin nexos, plano a plano los momentos o composiciones destacadas *"[...] es un desperdicio total de tiempo de pantalla. Si esta pérdida de tiempo se multiplica por el número de veces que debe ocurrir en el transcurso de una película completa, nos haremos una idea de la pérdida total de ritmo que esto representa necesariamente."* (Reisz / Millar, 2003:218-219). Es un criterio de economía narrativa, que, como se verá más adelante, al confrontar el montaje interno con el externo, no atiende a otros factores discursivos relevantes.

A su vez, el tempo resulta fundamental en la dosificación informativa que requiere el relato de cara a la relación de focalización personaje-espectador:

las tres fórmulas convencionales de suspense (el espectador sabe más que el personaje, $E > P$), intriga (el espectador tiene menos información que el personaje, $E < P$) o sorpresa (las dos instancias conocen lo mismo, $E = P$) dependen en gran medida del empleo que se realice del ritmo secuencial.

El tempo o la cadencia del fragmento vienen dados por la presencia de esas acciones y por la forma de diseñarlas, planificarlas y ejecutarlas en la puesta en escena. La utilización de actores que entran o salen de campo, sus pausas y sus rápidas intervenciones, la disposición y actualización de elementos escenográficos o de otros recursos técnico-expresivos que completen el discurso de la acción son capitales a la hora de presentar, organizada y lógicamente, la información y el contenido emocional de la secuencia, que en su decidida complejidad, puede albergar tantos desarrollos de acciones y escenas que de no estar convenientemente construidas puede confundir y perturbar la comprensión del espectador. Por el contrario, una correcta jerarquización de las acciones de un plano-secuencia convierte a la estructura en continuidad en un fabuloso ejemplo de escritura fílmica, en la manera de establecer fuertes nexos de unión entre escenas que pueden tener una vinculación directa entre ellas, o, como se ha apuntado, pueden ser de naturaleza completamente opuesta, en cuyo caso la no fragmentación se encarga, paradójicamente, de unir y fusionar lo que parecía dispuesto irremediabilmente para ser relatado en varias secuencias distintas, y con un gran número de unidades de discurso o planos.

Andrei Tarkovski, siguiendo sus planteamientos conceptuales, nos ha legado grandes manifestaciones de las dos tendencias. Un ejemplo sobresaliente de la primera lo compone el plano-secuencia de la vela en *Nostalgia* (*Nostalghia*, 1983) [296]. En este fragmento, de más de nueve minutos de duración, el director ruso elige una estructura en continuidad para suscribir y potenciar el contenido físico y simbólico que reclama dicha estructura: el protagonista debe recorrer la distancia que separa los límites de una piscina vacía manteniendo una vela encendida. Tras dos intentos fallidos, lo consigue. El discurso ha acompañado en todo momento (con recursos sutiles de puesta en escena como la situación de la vela o la evolución de los

gestos del actor, o con una sostenida puesta en imágenes que va cerrándose en la escala de planos hasta llegar al clímax final) la intencionalidad semántica y pragmática del desarrollo, del tempo de la acción, que ha conseguido traspasar la pantalla por medio de la continuidad e introducir al espectador en el sufrimiento y angustia de la trascendental prueba que debe superar el protagonista. En la segunda tendencia, Tarkovski igualmente ha sabido aportar elementos de interés. En *Solaris* (1972) [232], la secuencia del laboratorio de la estación espacial contrapone el desarrollo de la acción con el movimiento de actualización de los personajes en campo / fuera de campo, de tal manera que, mientras la cámara encuadra a otra instancia interpretativa, el personaje ha evolucionado espacialmente y ha variado su posición, lo que genera en el espectador la necesidad de reorganizar la escena a la vez que introduce connotaciones antitéticas cada vez que la cámara vuelve a reencuadrar al sujeto que se ha trasladado mientras no estaba presente en campo. Estos tempos independientes producen la sensación de que lo representado y la representación caminan en direcciones opuestas con la finalidad de que en su violento choque se produzca un resquicio de significación que debe ser aprehendido.

Por último, destacar que respecto al desarrollo de la acción, el plano-secuencia o la toma larga privilegia momentos o segmentos de la misma cuya relevancia tiende a ser frecuentemente olvidada: los tiempos muertos (en los cuales aparentemente no sucede nada), los nexos entre escenas (que parecen una necesidad, para unir varias de esas unidades dentro de la secuencia, más que una elección consciente) o el ritmo lento y cadencioso (que se muestra reticente a separar o discriminar momentos fuertes o significantes y momentos débiles o insignificantes) pueden aportar la verdadera información y emoción de la secuencia, por encima de los motivos narrativos que convencionalmente asumen dicha función como acciones principales en el relato. Eric Rohmer o Béla Tarr son dos sujetos de la enunciación muy concluyentes al respecto.

Puede decirse, por lo tanto, respecto al desarrollo global del plano-secuencia como compendio integrador de la acción espacio-temporal, como opinaba Jean Renoir en una entrevista realizada por Michael Delahaye y Jean

Narboni en el número 196 de Cahiers du Cinéma de diciembre de 1967 que *“Para mi es extremadamente importante lograr que ciertos planos contengan dos cosas a la vez: el detalle que soporta el todo y el todo que da significado al detalle”*. Esta interesante afirmación es aplicable a la técnica o modo en conjunto y a la acción en concreto.

Fragmentos / Películas (122 / 24,4%)		Desarrollo interno de la acción	
016	Napoleón Napoléon	1927	MDBn / Simultaneidad
127	Muerte de un ciclista	1955	MDBn / Sucesión escénica
177	Dos cabalgan juntos Two Rode Together	1961	MDBn / Sucesión escénica
180	Vivir su vida Vivre sa vie: film en douze tableaux	1962	MDBn / Sucesión escénica
199	Marnie la ladrona Marnie	1964	MDBn / Simultaneidad
211	Playtime	1967	MDBn / Simultaneidad
218	El estrangulador de Boston The Boston Strangler	1968	MDBn / Simultaneidad
224	Agáchate maldito Giù la testa	1971	MDBpe-pi / Tempo-ritmo
232	Solaris	1972	MDBpe-pi / Evolución fuera de campo
258	Asignatura pendiente	1977	MDBpe-pi / Tempo-ritmo acción
291	Furia silenciosa Silent Rage	1982	MDBn / Sucesión escénica
296	Nostalgia Nostalghia	1983	MDBpe-pi / Tempo-ritmo-suscripción acción
380	La eternidad y un día Mia aioniotita kai mia mera	1998	MDBn / Sucesión escénica
407	Armonías de Werckmeister Werckmeister Harmóniák	2000	MDBpe-pi / Tempo-ritmo acción
411	Timecode	2000	MDBn / Simultaneidad

4.4.2.5.- Construcción en términos de profundidad.

Como se constató en el análisis tecnológico, la profundidad de campo, el enfoque selectivo, fijo o variable, y la técnica de enfoque / desenfoque junto con las lentes de aproximación, conformaban un sistema discursivo en profundidad, que construía el espacio geométrico tridimensionalmente, a lo largo del eje z, dividiendo en términos el mismo.

Esta construcción, que solía ser estática, pero en la cual podía concurrir algún tipo de movimiento de cámara, valorizaba la puesta en escena ya que eran sus elementos conformantes (personajes, espacios) los que se privilegiaban desde la construcción textual, aunque este modo de dirección fuera posibilitado, a nivel técnico–expresivo, por las características ópticas mencionadas de puesta en imágenes.

A la hora de diseñar o proyectar la estructura en continuidad basada en la profundidad, se dispone de una serie de recursos, además de los propios de fundamentación tecnológica óptica (como la distancia focal, el diafragma, etc.), para lograr acentuar la sensación perspectiva hacia el fondo y para destacar elementos dinámicos de puesta en escena que permitan o posibiliten el desarrollo narrativo de la secuencia o contenido durativo.

En primer lugar, la utilización de vanos como puertas o ventanas sirve para alargar en profundidad el espacio, pudiendo ser empleados, además, como actualización de nuevos campos o fuera de campos con acciones relevantes. A su vez, la colocación de espejos permite duplicar el espacio de la representación consiguiendo efectos ópticos en profundidad muy interesantes. Estos elementos son denominados de sobreencuadre o marco dentro del marco: *“Consiste en la parcelación del cuadro cinematográfico mediante elementos del decorado: puertas, ventanas, espejos. Otros ejemplos de sobreencuadre son las ventanillas y retrovisores de los coches, empleados en muchas películas”* (Puyal, 2006:102).

Además, la distinta situación de los términos y de los elementos contenidos en ellos puede magnificar estas sensaciones perceptivas: un gran objeto ubicado en primer término ensancha o estira el campo hacia la ilusión de 3D, además de servir de recorte de la imagen; de igual manera, algún componente situado en el fondo alarga la mirada en profundidad.

Por otro lado, una composición diagonal, oblicua, posibilita contemplar más espacio en profundidad, a la vez que, como se vio, una angulación igualmente inclinada consigue el mismo efecto. La convergencia de puntos de fuga o de líneas escénicas, resulta fundamental para la ruptura de la bidimensionalidad que es consustancial a la imagen fílmica.

También adquieren gran importancia los campos de luz, los términos o constituyentes iluminados en contraste con los que no lo están. Hay que recordar que en planos tan complejos visualmente hay que ordenar y jerarquizar muy bien los centros de atención para que el espectador no se pierda en su lectura, si este no es el objetivo pretendido (para algunos autores, precisamente, como se ha visto, que el público elija lo que desea observar en una de estas grandes composiciones, sin que se le marque o constriña de antemano la mirada, resulta el motivo principal de su apuesta por la continuidad) o si no se quieren relacionar los pesos visuales de los distintos términos.

Por último, una serie de elementos discursivos posibilitan el desarrollo de la estructura en términos de profundidad, es decir, facilitan la evolución narrativa dentro del plano-secuencia o la toma larga. Este desarrollo se fundamenta en un parámetro de discurso fundamental, el dinamismo o el cambio interno, que puede aplicarse al conjunto de elementos constructivos puestos en juego: modificación interna de términos de la acción (que pasa a desarrollarse en otro plano espacial, de forma simultánea o secuencial, por ejemplo), dinamismo de centros de atención (personajes que hablan o se desplazan, que entran o salen de campo, luces que se encienden, puertas que se abren, etc.) o transformación en la escala de tamaño de plano (se compone la imagen con un primer término en PP, con un fondo en GPG, etc.).

Ya se expusieron (4.2.3) los ejemplos sobresalientes de la enunciación en términos de profundidad. Remarquemos algunos de estos rasgos constructivos que acaban de apuntarse.

Fragmentos / Películas (55 / 11%)			Elementos constructivos destacados en términos de profundidad
040	La regla del juego La règle du jeu	1939	MDBpe / Puertas-campo-fuera de campo
044	Ciudadano Kane Citizen Kane	1941	MDBpe / Objeto primer término
108	Los invasores de Marte Invaders from Mars	1953	MDBpe / Diagonal en profundidad
141	Centauros del desierto The Searchers	1956	MDBpe / Puerta-campo-fuera de campo
194	Los pájaros The Birds	1963	MDBpe / Campos de luz
212	Playtime	1967	MDBpe / Sujeto en primer término
256	Todos los hombres del presidente All the President's men	1976	MDBpe / Situación personajes
328	Días de eclipse Dni zatmeniya	1988	MDBpe / Situación personajes
402	Código desconocido Code Inconnu	2000	MDBpe / Diagonal en profundidad

4.4.2.6.- Reencuadramiento o seguimiento de la acción.

También quedó este parámetro discursivo convenientemente expuesto a partir de su naturaleza o entidad a partir de su infraestructura tecnológica. Disfrutando de mayor presencia textual que otras fórmulas, el plano-secuencia o toma larga por reencuadramiento o seguimiento justificado / libre de la acción, fundamentado en el dinamismo permanente de los centros de atención, se ha convertido en el discurso hegemónico o predominante (hasta el punto,

como se vio, de confundir y malograr muchos intentos de definición del objeto de estudio) dentro de la enunciación fílmica en continuidad,

El reencuadre consiste, para los teóricos, en la rectificación del cuadro mediante un movimiento de cámara; una “variación del encuadre”, como explica Balázs. [...] En resumen, el reencuadre sirve al cine narrativo como recurso para actualizar el fuera de campo, es decir, mostrar zonas que antes permanecían ocultas para el espectador. O también para forzar la lógica compositiva de la imagen [...]

(Puyal, 2006:102-103)

El reencuadramiento, cuando implica modificaciones, mínimas o sustanciales, en los parámetros técnico–expresivos de la puesta en imágenes en relación al encuadre es el instrumento poético más importante, en términos de empleo textual y de posibilidades discursivas, del montaje interno. Si la profundidad de campo alargaba la coordenada longitudinal *z* del encuadre, esta técnica dilata los márgenes del mismo en los tres ejes *x/y/z* en horizontalidad, verticalidad y profundidad, a lo ancho, alto y largo. Así mismo, por oposición, el reencuadramiento destaca la importancia del estatismo (por ejemplo, en directores como Mizoguchi o Haneke) como contraste de la movilidad teóricamente inherente a los planos de dilatada duración.

Conviene distinguir, dentro del reencuadramiento, la subvariante de seguimiento. Es aquella estructura de modificación del encuadre que mantiene las mismas constantes formales del mismo a excepción del movimiento. Es decir, la que respeta la escala de planos, la angulación o la estructura compositiva al desplazarse siguiendo a un sujeto determinado.

Son tomas que se inician a partir de un personaje, en algún caso un grupo, y en las que la cámara se desplaza con ellos siguiendo el recorrido que efectúan dentro del espacio representado. Gracias al efecto combinado de larguísimos travellings con el uso de panorámicas, construye, sin fragmentarlos, espacios que

podríamos denominar orientados, pues se establece en ellos una suerte de continuidad espacial fácilmente perceptible a partir de su concepción de la puesta en escena, muy rica además en detalles que actúan como elementos de inflexión.

(García Roig, 2007:37)

La puesta en imágenes móvil, por medio del conjunto de mecanismos y dispositivos avanzados que permiten su función (*dolly*, grúa, zoom, *Steadicam*, *motion control*, etc.), abarca una serie muy extensa y heterogénea de soluciones o recursos discursivos, ya que, como se comentó, las posibilidades tecnológicas permiten que cualquier movimiento inimaginable pueda llevarse a cabo. Aunque se vincula, teóricamente, con escalas amplias de planos, por razones operativas (resulta más sencillo mantener el foco, por ejemplo) o por motivos poéticos (la integración de una unidad amplia de contenido/discurso o la cobertura de un vasto espacio de descripción): “[...] *Las tomas prolongadas tienden a encuadrarse en escenas filmadas con long y medium shots. Así, cuando la cámara se demora en un campo visual muy «completo», el espectador tiene más oportunidades de examinar la toma para puntos de interés específicos.*” (Bordwell / Thompson, 2003:242), sus posibilidades son mucho más extensas.

Por lo tanto, en primer lugar, el reencuadramiento de la acción puede operar en los ejes horizontales, verticales o en profundidad y combinarlos de forma extraordinariamente variable. En segundo lugar, resulta pertinente, dentro de su vasta heterogeneidad, distinguir algunos sistemas discursivos de empleo de esta técnica de modificación del cuadro o seguimiento de la acción que se pone en imágenes.

En relación al objeto encuadrado, como ya se vio, es útil analizar si se utiliza el movimiento interno del mismo para justificar los movimientos externos de la cámara, o si esta recorre libremente, sin coartada diegética alguna, el espacio ficcional. A su vez, es interesante observar las configuraciones de personajes o de elementos móviles de puesta en escena y como se emplean otras fórmulas de justificación de desplazamientos: por ejemplo, la utilización

de miradas o de sonidos para iniciar la búsqueda de los motivos o las fuentes acusmáticas por parte de la cámara. Además, es también posible advertir que determinados elementos de puesta en escena, como los mencionados, pueden justificar movimientos de cámara que no guardan una relación directa con ellos. Un personaje empieza a caminar, por ejemplo, y la cámara empieza a moverse con él, pero esta le ha utilizado como pretexto para llegar a otro elemento o para variar su tamaño en la escala de planos. Por último, hay que destacar las múltiples combinaciones que pueden establecerse entre el campo mostrado, el fuera de campo y las posibilidades del reencuadramiento. Al ir actualizando el espacio encuadrado, se va dejando en fuera de campo (si hay una acción relevante en él, por ejemplo, un interlocutor de una conversación) otra parte del mismo, pero que a su vez sigue evolucionando y puede iniciar movimientos o modificaciones de su situación espacial por su lado, como se vio era propio de autores como Tarkovski.

En relación a la propia reconfiguración del encuadre, por otro lado, resulta necesario atender a todos los parámetros técnico–expresivos susceptibles de cambio: al movimiento o desplazamiento del dispositivo (incluyendo cualquier medio imaginable, un coche, un ascensor o las variaciones de unos a otros), por descontado, pero también a la variación de la escala de planos, a las modificaciones de angulación, a las composiciones visuales dinámicas que se van estableciendo o a las intervenciones ópticas, como el cambio de punto de foco, además de vincular o contraponer estos elementos con otras fórmulas discursivas anteriormente analizadas. En la unión y combinación de los distintos parámetros (imagínese, por ejemplo, una coreografía actoral de puesta en escena tipo baile, reencuadrada por medio de una puesta en imágenes fluida y suave) se encuentra el campo de experimentación discursiva más atrayente de este reencuadramiento o seguimiento de la acción contenida en los planos–secuencia y en las tomas largas. En definitiva, las múltiples interrelaciones entre el reencuadramiento libre, el justificado diegéticamente (por medio de desplazamientos análogos o sugerencias direccionales de la puesta en escena) y el seguimiento, junto con las demás variables constructivas, generan un ámbito privilegiado de enunciación, de escritura en imágenes, ilimitado creativa y estéticamente.

Por último, señalar que la implantación de los instrumentos digitales en estas intervenciones en la puesta en imágenes amplían considerablemente las posibilidades discursivas del reencuadramiento, en primer lugar, por permitir representaciones de elementos de la puesta en escena no necesariamente reales o existentes y, en segundo, por introducir los múltiples recursos técnico–expresivos que la cámara virtual pone a disposición del enunciador textual. La flexibilidad en la articulación del instrumento digital de captación se acerca al modo imaginado de Astruc de la cámara lápiz.

Fragmentos / Películas (307 / 61,4%)			Reencuadramiento
062	Los forajidos The Killers	1946	MDBpi / Justificación diégetica del movimiento
133	Calle mayor	1956	MDBpi / Seguimiento
151	Sed de mal Touch of Evil	1958	MDBpi / Justificación diégetica del movimiento
180	Vivir su vida Vivre sa vie: film en douze tableaux	1962	MDBpi / Reencuadramiento libre
251	El reportero Professione: reporter	1975	MDBpi / Reencuadramiento libre
263	Nido familiar Családi Tűzfészek	1977	MDBpi / Reencuadramiento libre
331	La hoguera de las vanidades The Bonfire of the Vanities	1990	MDBpi / Justificación diégetica del movimiento
332	Uno de los nuestros Goodfellas	1990	MDBpi / Justificación diégetica del movimiento
340	El paso suspendido de la cigüeña To meteor vima tou pelargou	1991	MDBpi / Reencuadramiento libre
408	Armonías de Werckmeister Werckmeister Harmóniák	2000	MDBpi / Seguimiento
430	El arca rusa Russkiy kovcheg	2002	MDBpi / Recursos heterogéneos
436	La habitación del pánico Panic Room	2002	MDBpi / Reencuadramiento libre

439	Irreversible Irréversible	2002	MDBpi / Recursos heterogéneos
448	Crónica de un asesino en serie Memories of Murder	2003	MDBpi / Justificación diégetica del movimiento
490	Hijos de los hombres Children of Men	2006	MDBpi / Justificación diégetica del movimiento

4.4.2.7.- Composición: de la fragmentación a la continuidad virtual.

El término técnico Schnitt se ha incorporado al idioma alemán. El término francés montage, que significa “composición”, es más expresivo que Schnitt o su equivalente inglés cutting. Se trata realmente de una especie de composición.

(Balázs, 1978:87)

Sin duda, el parámetro discursivo más importante en el texto fílmico contemporáneo, y el que más posibilidades de experimentación deja entrever. La composición, evolucionada históricamente del campo analógico al digital, no dispone, a nivel conceptual, de ningún tipo de limitación o restricción. No existen barreras para una herramienta que, en sí misma, es la unión o integración de las múltiples sustancias expresivas que componen la comunicación audiovisual.

Una vez asumido su estatuto como posible parámetro constructivo del proceso de enunciación fílmica en continuidad, la composición vertical de capas afronta las posibles restricciones o desventajas del plano-secuencia o toma larga de rodaje analógico y permite completar el, ya de por sí, heterogéneo discurso de la no fragmentación. Pese a que su presencia en términos cuantitativos, como podrá comprobarse más adelante en la taxonomía, no es comparable con los planos-secuencia de rodaje, su relevancia conceptual y práctica es innegable.

Al incorporar, paradójicamente, la puesta en serie al discurso en continuidad y posibilitar un nuevo abanico, inimaginable, de opciones textuales, el peligro que se corre es el contrario: que la técnica se utilice en el mismo sentido que las concepciones existentes y no se atreva a explorar ámbitos inéditos o insospechados. Por ello, una vez se supere la fase en la que todavía se encuentra el nuevo sistema (la de perfeccionamiento tecnológico y la de desarrollo práctico) se plantea como necesario reflexionar sobre las posibilidades de la composición digital y comenzar a teorizar al respecto. Hay que considerar que las propias estructuras terminológicas del cine pueden dar un vuelvo radical (empezando por las definiciones fundamentales, como plano o toma) con la definitiva implantación de estos sistemas.

A día de hoy, la composición digital se desarrolla en varios frentes discursivos. Por un lado, en la unión de fragmentos de tomas de rodaje distintas. Es decir, en postproducción se seleccionan las unidades de proceso más convenientes, por ejemplo, como se comentó anteriormente, la actuación más conseguida o lograda de determinados intérpretes:

A veces los directores suelen tener dificultad para escoger la toma más adecuada de un plano, ya que la interpretación de los actores es irregular, y prefieren el principio de una y el final de otra, o combinar varias entre sí para extraer lo mejor de todos ellos. Por supuesto, en montaje se pueden cortar esos pedazos para intercalarlos de la forma que mejor convenga, sin embargo ahora se ha avanzado un paso más allá. Es posible unir los fragmentos de tal manera que parezca que se trata de una sola toma continua, rodada de una vez, sin interrupciones.

(Lara, 2005:231)

Estos elementos de puesta en escena gestados por separado en el proceso de captación, por consiguiente, se integran en un único plano de montaje; por otro lado, la composición digital introduce elementos virtuales en el texto. A saber, componentes, capas o sustancias expresivas heterogéneas sin existencia real (dibujos animados, imagen de síntesis, efectos, etc.); en

relación a este punto, la integración del conjunto de soportes comunicativos o artísticos es ya un hecho, lo que permite considerar la composición como un sistema extraordinario de interrelaciones mediáticas (narración gráfica o cómic, literatura, diseño gráfico, etc.). En cuarto lugar, permite la visualización sincrónica de diversos, no ya fragmentos sin significación completa, sino de unidades planos o secuencias, por medio de la utilización de la pantalla partida o del encuadre múltiple en cascada. Además, la técnica permite nuevas fórmulas de continuidad, de transición no fragmentada, como el estudiado *morphing*, que permite el paso gradual continuado de determinados elementos a otros. Así mismo, parámetros hasta entonces consustanciales a la imagen en su conjunto, como el cromatismo, pueden variar en elementos plásticos específicos: en una imagen en blanco y negro, un componente puede adquirir una tonalidad roja, por ejemplo¹²⁴. Por último, la composición digital puede trastocar la certezas discursivas que hasta ahora parecían inviolables: los límites de duración, el perímetro del encuadre (¿tiene sentido en una composición digital que la pantalla no sea igualmente una superficie de naturaleza heterogénea y no un formato codificado con un ratio determinado?) o la transformación activa de textos, perdiendo este su sentido conclusivo y definitivo.

La composición digital, como se ha apuntado, no ha hecho más que aterrizar, y es muy probable que estas innovaciones que ahora parecen insuperables no sean más que el comienzo de revoluciones mucho más radicales y profundas.

Fragmentos / Películas (27 / 5,4%)		Composición digital	
386	El club de la lucha Fight Club	1999	MDBps / Integración mediática (diseño gráfico)
411	Timecode	2000	MDBps / Simultaneidad Split-screen

¹²⁴ En los ejemplos del corpus de *Días de Eclipse* (Dni zatmeniya, Alexander Sokurov, 1988) [327] y *Europa* (Lars von Trier, 1991) [336] se produce dicha intervención cromática, aunque el proceso parece producido por medios analógicos de laboratorio.

418	Moulin Rouge	2001	MDBps / Tomas-capas integradas
421	Mulholland Drive	2001	MDBps / Tomas-capas integradas
442	American Splendor	2003	MDBps / Integración mediática (cómic)
443	American Splendor	2003	MDBps / Integración mediática (cómic)
466	Yo puta	2004	MDBps / Morphing
470	Star Wars: Episodio III Star wars: Episode III	2005	MDBps / Tomas-capas integradas
471	El señor de la guerra Lord of War	2005	MDBps / Tomas-capas integradas
472	¡Olvidate de mí! Eternal Sunshine of the Spotless Mind	2005	MDBps / Retoque digital

4.4.2.8.- Compendio discursivo del montaje fílmico.

Por último, hay que exponer un parámetro discursivo que puede parecer contradictorio o antitético con lo expresado hasta el momento respecto a las cualidades textuales concretas, a las tácticas técnico–expresivas de la enunciación fílmica en continuidad. Nos referimos a la constatación de que el montaje interno no fragmentado funciona en ocasiones con los elementos del discurso de puesta en serie o montaje externo, por lo que puede considerarse el plano–secuencia como un compendio textual del montaje en sentido completo o total.

Efectivamente, cuando los recursos de puesta en escena y puesta en imágenes se combinan o integran convenientemente, sus distintas cualidades (movimientos fluidos y justificados, desarrollo rítmico de la acción, etc.) pueden equipararse con las fórmulas “gramaticales” del montaje externo y con las funciones principales del cambio de plano: ofrecer nueva información, hacer avanzar narrativamente la secuencia, pretender la implicación emocional del

espectador, buscar un sentido estético, suscribir una idea estructural general con la propia secuencia y con el film, etc.

Esto queda de manifiesto en el momento de que muchas estructuras en continuidad pasan desapercibidas a los ojos del espectador, incluso del experimentado. Al configurarse con recursos discursivos coincidentes con la puesta en serie (como la variación de la escala de planos según la intensidad dramática del fragmento) puede suceder que resulte difícil discernir hasta donde llega una unidad determinada y empieza otra. En el cine clásico, con su afán de transparencia esto resulta muy evidente en los dos sentidos: el montaje externo invisible y el plano–secuencia justificado por los elementos de la diégesis son dos materializaciones del mismo planteamiento enunciativo estratégico.

Por consiguiente, la continuidad o no fragmentación puede integrar el montaje externo, además de verticalmente, como se vio con la composición de capas, horizontalmente en el sentido de utilizar sus recursos discursivos. Algunos autores valoran las cualidades de los planos–secuencia en el sentido de que sepan integrar precisa y convenientemente esos elementos de puesta en serie.

Ahora bien, aunque puedan converger en múltiples combinaciones (una más, las unidades de montaje externo, por separado, están construidas, lógicamente, como montaje interno) la diferencia es fundamental y radical: la fragmentación busca separar, dividir, seleccionar las características pertinentes de puesta en escena y puesta en imágenes de cada plano y articular temporalmente una serie yuxtapuesta de estas unidades, mientras que la no fragmentación busca unir, generar nexos de relación entre esos mismos elementos, con lo que la funcionalidad o intencionalidad, aunque pueda coincidir en algún texto puntual, resulta totalmente divergente.

Por ejemplo, la fragmentación, por su articulación o yuxtaposición de planos basada en la economía narrativa, la elipsis o la eliminación de lo sobrante o redundante, es más indicada para mostrar emociones, para adoptar

puntos de vista subjetivos, de manera rápida y flexible, mientras que el plano–secuencia, por la naturaleza estructural fundamentada en los aspectos constructivos que se han enumerado (de grandes evoluciones en la escala de planos, de la importancia de los espacios, etc.) respecto a su función de unión y relación ininterrumpida y autoconclusiva, resulta, en principio, más conveniente para el rodeo, la descripción, la escritura de nexos con significación propia, que para manifestar emociones subjetivas: en una conversación tipo plano / contraplano, el discurso puede optar por fragmentar (privilegiando frases, planos de escucha o encabalgados, reacciones emocionales, etc.) o puede elegir narrar en continuidad por medio de una panorámica que realice dicha articulación plano / contraplano (destacando el nexo de unión de los personajes y la intervención manifiesta de la cámara).

Es decir, el montaje externo se diluye en el contenido, que manda e impone sus atributos a la forma, mientras que una estructura compleja de montaje interno, en contra de las interpretaciones realistas que se estudiaron anteriormente, siempre hace hincapié, algo egocéntricamente, en su propio discurso, en la manera en que está virtuosamente construido desafiando al tiempo. De ahí la relevancia, también, de los puntos espacio-temporales vacíos o las duraciones estériles de aparente enlace de los planos–secuencia o las tomas largas, no sólo de los momentos capitales de la secuencia. En el montaje externo, a nivel teórico, cada momento importa, por definición, está seleccionado y ordenado en una duración compartida. En el montaje en continuidad esos momentos están unidos por otros que pueden ser relevantes o no, pero que se extienden en el tiempo organizativamente como los primeros.

Por consiguiente, aunque a nivel de discurso táctico puedan, momentáneamente, equipararse, a nivel de enunciación se trata de dos opciones complementarias, dos estrategias creativas que ni se oponen frontalmente (ya que comparten un gran número de parámetros constructivos) ni pueden considerarse como análogos o equivalentes y por lo tanto resultar irrelevante su separación teórica o metodológica.

Según este planteamiento, una de las virtudes discursivas capitales del plano–secuencia es que puede entenderse como un resumen, un compendio de las técnicas, modos y procesos del montaje en general y, por lo tanto, analizando una unidad específica, segmentable, manejable, estratificable, puede conocer la construcción fílmica en su conjunto. Algo delimitable, medible, como unidad, que engloba la totalidad del montaje, como discurso.

Por lo tanto, el plano–secuencia (en su radicalidad, en su vocación de extremo o límite enunciativo) funciona a modo de sinécdoque, del tipo particularizante / generalizante, es decir, de la parte por el todo, en su relación con la construcción textual o la poética del montaje cinematográfico al completo.

De este modo, el plano–secuencia puede utilizarse como instrumento didáctico para exponer las principales cualidades, características, procesos y funciones de la puesta en escena, puesta en imágenes y puesta en serie, es decir, como recurso curricular de dirección y montaje orientado al proceso de enseñanza-aprendizaje en los estudios de Comunicación Audiovisual: *“Por esto insisto en que para el cine el único camino es la práctica. Hay que rodar muchos ejercicios simples (sin plantearse complejidades temáticas) planteándose sólo premisas de resolución espacial y de continuidad.”* (Kuhn, 1982:70).

Siguiendo este planteamiento, proponemos un ejercicio didáctico con los ejemplos enumerados a continuación: intentar separar planos articulados por corte, es decir, crear montaje externo o puesta en serie, a partir de las estructuras en continuidad de puesta en escena y puesta en imágenes citadas.

Es muy eficaz plantearse una acción breve y rodarla con montaje en cámara, es decir, que lo filmado debe quedar listo para ser proyectado. Solo así se podrá comprender exactamente en qué momento del movimiento es conveniente cortar de un plano a otro. Una vez analizado a fondo lo que se rodó, puede incluso

corregirse con un montaje simple quitándole los fotogramas necesarios a las tomas que lo demanden.

(Kuhn, 1982:70)

A partir de ese nuevo remontaje, habrá que contestar a la siguiente pregunta, formulada de dos maneras distintas: ¿Se mantiene el sentido poético (información narrativa, interés estético, emoción pragmática, etc.) en la estructura resultante? o ¿Aportaban algo los nexos o conexiones en continuidad a la significación de la secuencia?

Fragmentos / Películas (267 / 53,4%)			Compendio – relación montaje externo
071	La soga Rope	1948	MDBpe-pi / Discurso aprox. montaje externo
088	La ronda La ronde	1950	MDBpe-pi / Discurso aprox. montaje externo
152	Sed de mal Touch of Evil	1958	MDBpe-pi / Discurso aprox. montaje externo
238	Salmo rojo Még kér a nép	1972	MDBpe-pi / Discurso aprox. montaje externo
255	Carrie	1976	MDBpe-pi / Discurso aprox. montaje externo
302	La vaquilla	1985	MDBpe-pi / Discurso aprox. montaje externo
322	La condena Kárhózat	1988	MDBpe-pi / Discurso aprox. montaje externo
333	Muerte entre las flores Miller's Crossing	1990	MDBpe-pi / Discurso aprox. montaje externo
338	Amantes	1991	MDBpe-pi / Discurso aprox. montaje externo
350	Atrapado por su pasado Carlito's Way	1993	MDBpe-pi / Discurso aprox. montaje externo
384	La eternidad y un día Mia aioniotita kai mia mera	1998	MDBpe-pi / Discurso aprox. montaje externo
401	Código desconocido Code Inconnu	2000	MDBpe-pi / Discurso aprox. montaje externo

4.5.- El plano-secuencia en relación con el texto fílmico.

Una vez completados los análisis intrínsecos a la técnica o modo de enunciación del plano-secuencia, debe proponerse un estudio pormenorizado del mismo en relación al texto cinematográfico al que pertenece, debido a que, lejos de una presumible independencia discursiva o emancipación formal con el resto del film, se aprecia una estrecha vinculación estructural entre las unidades textuales en continuidad y las películas que las contienen.

4.5.1.- Integración textual del plano-secuencia.

Por su propia definición y características constructivas, el plano-secuencia representa, como hemos visto, una unidad expresiva de carácter autónomo, desprendida, incluso tajantemente separada o aislada, de las decisiones de contenido y de forma que afectan al resto de la película. La cerrada configuración de sus contornos, al encontrarse delimitado (es más, definido), precisamente, por los márgenes de una secuencia determinada, parece predisponer al plano-secuencia a emerger desligado del conjunto.

Cuando se encuentra semejante divorcio, como se verá más adelante, se trata, más bien, en la mayoría de los textos, de fingidos alejamientos, que, si son analizados en profundidad, resultan realmente subrayados o destacados cuya función principal es, al contrario de cualquier pretensión de desacuerdo, adquirir relevancia, por contraste, dentro del conjunto de la obra fílmica. El ejemplo paradigmático al respecto lo ocupan numerosas muestras de plano-secuencia posmoderno, que vienen a colación dentro del texto al que pertenecen, justamente, por ausentarse con ostentación y aparatosidad del resto del film, dispuestos a cumplir unos objetivos muy concretos como secuencia puntual alejada de la restante estructura secuencial de la película.

Sin embargo, la relación entre un film y sus planos-secuencia se acentúa a lo largo de la Historia del Cine con más encuentros que enfrentamientos. Esto es debido a que los factores enunciativos ideológicos o

de estilema autoral, además de una concepción global del texto fílmico como todo coherente con sus partes constituyentes, han primado sobre otras visiones (como las del videoarte) que pretenden lo contrario.

Esta relación de estructuras, básicamente, se establece en una doble perspectiva temporal: por la duración relativa, es decir, el tiempo que ocupan los planos–secuencia respecto a la totalidad de metraje de la película, lo que implica, a su vez, o bien su frecuencia de aparición o su continua e ininterrumpida presencia (llegando al extremo teórico-práctico del plano–película), y por la disposición de los mismos en el orden secuencial concreto de dicha película.

Esos dos parámetros, el lugar establecido que ocupan los planos–secuencia en el orden discursivo y su duración respecto al tiempo total del film, configuran una estrecha vinculación entre la unidad no fragmentada concreta y la unidad textual a cuya historia, a cuyo contenido, pertenece. Contenido global que no tiene porque verse ignorado, violentado, sino más bien apoyado o remarcado, en definitiva, secundado, por las decisiones de enunciación que conforman los distintos planos–secuencia al encontrarse, como hemos dicho, doblemente implicados de forma estructural con la película.

Se procederá, por lo tanto, a desentrañar estos esquemas concordantes entre los discursos secuenciales en continuidad y las películas a las que atañen. Hemos invertido el aparente proceso convencional de acercamiento (que sería, primero, inmiscuirse en el orden secuencial, para más tarde recabar en la duración y frecuencia) por considerar más pertinente, en términos de formulación del análisis textual, en primer lugar, constatar qué presencia concreta tienen los planos–secuencia en el tiempo total de la película (si esa aparición es nula, esporádica o periódica, y si en términos de minutaje representa una cantidad estimable), para, una vez descrita dicha relación, inquirir en qué lugares del orden secuencial ha sido predominante su representación dentro del texto fílmico.

4.5.2.- Tiempo Plano /s – secuencia en relación al Tiempo Fílmico.

En realidad la resultante temporal de un relato es la percepción global de todos los microtiempos que constituyen el relato, el tiempo histórico donde se sitúa la acción o la ausencia de ese tiempo histórico [...]; el tiempo que duran las acciones en sí, en cuanto están sometidas al durar que exige el mimetismo de la imagen respecto a la realidad, porque la palabra se libera de esa exigencia, pero los códigos de la imagen y su construcción narrativa pueden proponer a través del montaje las más variadas formas de retorización de esas acciones, desde el plano secuencia a una selección exhaustiva de planos de diferente duración y significación para la representación de la acción misma.

(García García, 2006:116-117)

La duración absoluta de los planos–secuencia en relación al tiempo de proyección o tiempo del film, puede irse analizando, desde correspondencias completas o equivalencias totales, hasta progresivas manifestaciones, a varios niveles, menos investidas de consonancia.

Esta conformidad puede ser estudiada en un doble sentido: el tiempo conjunto que suman todos (aunque pueda ser uno sólo que englobe el texto completo) los planos–secuencia de un film, cuando la construcción formal del mismo, como estructura o unidad, así lo plantea y representan una opción frecuentemente recurrida, o el tiempo que un determinado plano–secuencia o toma larga detentan en los textos en comparación con la duración de los restantes planos articulados en el film. Los dos aspectos no deben entenderse bajo los mismos parámetros de análisis ya que su despliegue durativo adquiere divergentes intenciones poéticas, ya sea como unidad estructural o discurso.

En el primer supuesto, donde se compara la duración completa,

Tiempo Plano /s – secuencia (TPS)	Tiempo Fílmico (TF)
---	-------------------------------

las conclusiones relevantes pueden resultar de una equiparación de las duraciones absolutas de uno y otro o del número de ejemplos contenidos en el film. Así, se constata que por el número y la duración de los planos–secuencia de *El cuarto mandamiento* (The Magnificent Ambersons, Orson Welles, 1942) [049-051], de *Irreversible* (Irreversible, Gaspar Noé, 2002) [439], de *Elephant* (Gus Van Sant, 2003) [444], de *Nueve vidas* (Nine Lives, Rodrigo García, 2004) [462] o de las obras de Tarkovski, Angelopoulos o Tarr, además de otros ejemplos citados más adelante, se tratan de films constituidos, y por ello fuertemente configurados estructuralmente, como demuestra semejante minutaje y profusión de manifestaciones, por medio de montaje interno.

En el segundo supuesto, se estudia la duración del plano–secuencia o la toma larga, más que confrontándola con la duración del film en su conjunto, cotejándola con la duración (o duraciones predominantes) de los demás planos convencionales empleados en el film. Arriesgada, pero fructífera comparación, por ofrecer interesantes resultados a nivel más cualitativo, apreciativo, que los objetivamente mesurables, al asentarse indiscriminadamente en la correspondencia o en el disentimiento, a varios niveles, que cada film formule. Puede definirse este segundo acercamiento como

Tiempo Plano–secuencia (TPS)	Duración media o dominante de los restantes planos del film (TMP)
--	---

En esta investigación nos circunscribimos al primero de los análisis, que es el que resulta propio de la enunciación en continuidad o no fragmentación. El segundo, al requerir el análisis de unidades (de montaje externo) no incluidas en el corpus, excede de las competencias metodológicas de este trabajo.

4.5.2.1.- Correspondencia total. Los planos película.

En los comienzos del cine, como se constató, debido fundamentalmente a las constricciones técnicas y expresivas, junto a la ausencia de un desarrollo conceptual y práctico de la narrativa fílmica, las breves películas primitivas se conformaban en un solo plano. Tomas fijas únicas que abarcaban en su totalidad el suceso, incluso ya varios sucesos (tanto acciones como acontecimientos) registrados o representados. El tiempo fílmico y el tiempo de la unidad no fragmentada, del discurso en continuidad, coincidían plenamente (**TPS = TF**). Más que hablar de planos-secuencia, habría que denominarlos, para que resultara más correcto o preciso terminológicamente, planos-película o planos-film (**TPF = TF**).

Lejos de esos balbuceantes inicios, la pretensión de abarcar toda la duración del texto cinematográfico con un único plano ininterrumpido, empleando exclusivamente las diversas herramientas y cualidades discursivas que brinda el montaje interno, ha sido una opción planteada en varias tentativas a lo largo de la Historia del Cine. Trenzar el discurso completo de un film en una virtuosa y milimetrada toma continua de rodaje¹²⁵ ha sido una aspiración tanteada en numerosas ocasiones, sobre todo, por la teoría cinematográfica, pero que en la práctica histórica diacrónica se concreta en un número muy reducido de textos susceptibles de ser analizados. En dichas películas, se encuentra la vieja aspiración de la unidad plano de prolongarse indefinida, infinitamente, abarcando cualquier unidad de contenido que salga a su paso sin necesitar para ello un solo corte o articulación con otro plano.

El ejemplo canónico del mencionado propósito de igualar el tiempo de un plano, único, al tiempo del film, entendido este como una obra compleja (o lo que es lo mismo, idéntica en cuanto a duración, inquietudes narrativas y comerciales, a cualquier otra película estándar configurada por medio de

¹²⁵ Dejamos a un lado, en este apartado, la toma múltiple de rodaje, pero única en montaje, que encontramos en diversos ejemplos de plano que engloba todo un producto audiovisual por medio de composición digital, por considerarlos fuera del estricto ámbito fílmico. Así ocurre en la tendencia contemporánea de los videoclips musicales en absoluta continuidad o planos-spots publicitarios. No se conocen manifestaciones equivalentes en el específico campo cinematográfico a excepción de la mencionada *Timecode*.

montaje externo convencional), lo representa la celeberrima *La sogá* (The Rope, 1948) [071] de Alfred Hitchcock.

Es la realización de un sueño que todo director debe acariciar en un momento dado de su vida, un sueño que consiste en trabar las cosas con el fin de obtener un solo movimiento.

(Truffaut, 2000:172)

Los inconvenientes y constricciones tecnológicas de su contexto histórico de producción, fundamentados en la imposibilidad de disponer de material sensible continuo, de película virgen ilimitada, que permitiera eludir la interrupción de la toma, es decir, la inevitable necesidad de cortar la captación en imágenes para cargar el chasis¹²⁶, impidió completar sus noventa minutos de metraje con un solo arranque/parada de cámara, distanciando la realización práctica final de las intenciones del director, que no albergaba otras que las de componer su narración en una única toma, un estricto plano que apoyara expresivamente un relato desarrollado en inquebrantable tiempo real.

Los 11 segmentos en continuidad se dividen en la película de la siguiente manera: 00:00:22 / 02:24 [02:02] / 11:34 [08:50] / 19:06 [07:32] / 26:07 [07:01] / 32:58 [06:51] / 42:32 [09:34] / 49:48 [07:16] / 57:17 [07:29] / 01:06:59 [09:42] / 01:11:26 [04:27] / 1:16:51 [05:25]¹²⁷. Por lo tanto, la no fragmentación fílmica absoluta que se asocia con *La sogá* no resulta completa.

Aún así, se intentó aplicar la teoría a pesar de estos irresolubles impedimentos operativos y se buscaron soluciones en el interior discursivo de la propia película, desplegando recursos de puesta en escena y puesta en imágenes de construcción en continuidad (ir o fundir a negro al final de cada chasis y salir del mismo color al comenzar uno nuevo, utilizando una chaqueta, por ejemplo, para empalmar disimuladamente dos cortes y, de esta subrepticia

¹²⁶ Por aquel entonces, el chasis de la cámara cinematográfica convencional, donde se carga la película virgen para el registro de la escena, tenía una capacidad máxima limitada a 274 metros o 10 minutos ("*Ten Minutes Take*"), aproximadamente, lo que supuso para Hitchcock cortar, al menos, once veces para obtener una película de metraje de exhibición estándar.

¹²⁷ Los cortes de 19:06 / 32:58 / 49:48 / 01:06:59 son articulados por montaje externo convencional, sin disimulo diegético alguno.

manera, procurar negar la existencia de dicho montaje externo), para contrarrestar las deficiencias tecnológicas que impedían la culminación de sus inquietudes o deseos¹²⁸. *La sogá* queda hoy en día como un experimento enunciativo manierista, a la vez que resulta un compendio extraordinario de las características y cualidades del plano-secuencia clásico, como ejemplo de la puesta en escena y en imágenes, tipo reencuadramiento por *dolly*, al servicio de la historia narrada.

La segunda obra que puede destacarse es la mencionada *El arca rusa* (Russkiy kovcheg, 2002) [430], de Aleksandr Sokurov, propuesta cinematográfica, que, una vez desligada de las inmovibles constricciones tecnológicas a las que se vio supeditado el intento anterior, limitaciones franqueadas por medio del empleo de medios de grabación de vídeo, que permiten emplear material fungible, cintas, que exceden las dos horas de duración, completa sus noventa y seis minutos en una única toma de rodaje. Se hace efectiva, por tanto, la equivalencia práctica absoluta entre tiempo del plano y tiempo del film (**TPS = TF**) o (**TPF = TF**), incluyendo una gran cantidad de secuencias distintas, exceptuando los títulos de crédito, exclusivamente tipográficos (blancos sobre fondo negro) ajenos al relato propiamente dicho. Esta película, representa, además, un ejemplo paradigmático de las cualidades de versatilidad y funcionalidad de la *Steadicam*.

Por último, hay que mencionar otra obra destacada en la correlación entre el tiempo del plano y el tiempo de la película. Se trata de *Timecode* (Mike Figgis, 2000) [411], una película que simultanea cuatro historias, utilizando el recurso de la pantalla partida, en absoluta continuidad. Este film, por lo tanto, al construirse, en primera instancia, en rodaje por medio de cámaras digitales (lo que permite una duración ilimitada de cada uno de los cuatro fragmentos) y finalizarse en postproducción por medio de composición, igualmente digital, permite la presencia sincrónica de cuatro tomas / planos en pantalla, con lo que la enunciación no fragmentada debe potenciar sus recursos de selección del

¹²⁸ No es descabellado pensar que tan difícil empresa acometería infinidad de problemas concretos. Hitchcock menciona algunos, como se ha visto con anterioridad: construcción forzada del decorado, repetición insistente de los ensayos, etc., y que podía sufrir complicaciones insalvables, tanto en el aspecto técnico como en la búsqueda expresiva.

centro de atención y de integración de elementos técnico–expresivos para narrar tan compleja estructura ($TPS_1/TPS_2/TPS_3/TPS_4 = TF$ o $TPF_1/TPF_2/TPF_3/TPF_4 = TF$).

Fragmentos / Películas (11 / 2,2 %)			TPF = TF
001	La Salida de los obreros de la fábrica Lumière La Sortie des usines Lumière	1895	[00:41]
002	La llegada del tren L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat	1895	[00:44]
003	El regador regado L'arroseur arrosé	1895	[00:38]
004	La comida del bebé Repas de bébé	1895	[00:34]
005	Demolición de un muro Démolition d'un mur	1896	[01:15*]
006	Dejando Jerusalén por tren Départ de Jérusalem en chemin de fer	1896	[00:44]
008	El melómano Le mélomane	1903	[01:47]
009	Extraordinary Cab Accident	1903	[00:43]
071	La sogá Rope	1948	[77'*)]
430	El arca rusa Russkiy kovcheg	2002	[96']
411	Timecode	2000	[93']

4.5.2.2.- El plano–secuencia como elección predominante.

Un plano-secuencia nunca puede ser un eslabón. Hemos quedado en que es una estructura cerrada, entera, con principio y fin y, sobre todo, reflexiva, fruto de un estudio, de una elaboración.

(Del Amo, 1972:101)

Dentro de esta categoría analítica de relacionar la película, el texto fílmico como conjunto, y los planos-secuencia que la conforman, la Historia del Cine, como vimos, ha propuesto un gran número de enunciadores que han otorgado a la construcción formal en continuidad una relevancia sistemática, hasta tal punto de hacerla dominante, incluso exclusiva, en sus discursos cinematográficos.

No se trata ya de la pretensión de acaparar bajo un único plano-secuencia / plano-película la duración métrica del film, pero sí de configurar, prácticamente, la totalidad de dicho texto por medio de tantos planos-secuencia como requieran las coordenadas espacio-temporales o las divisiones secuenciales del contenido narrativo planteado (**$TPS_1 + TPS_2 + TPS_3 + TPS_4 [...] = TF$**).

Por ejemplo, la película *Nueve vidas* (Nine Lives, Rodrigo García, 2004) [462] se compone de nueve historias / secuencias resueltas en otros tantos planos-secuencia, algunos de ellos los más extensos durativamente del corpus de análisis, divididas tan sólo por breves intertítulos: 00:50 / 12:23 [**11:33**] – 12:36 / 26:36 [**14:00**] – 26:48 / 39:30 [**12:42**] – 39:43 / 49:57 [**10:14**] – 50:09 / 01:01:21 [**11:12**] – 01:01:33 / 01:14:09 [**12:36**] – 01:14:21 / 01:27:06 [**12:45**] – 01:27:18 / 01:37:12 [**09:54**] – 01:37:25 / 01:48:01 [**10:36**].

Por consiguiente, completándose en algunos casos con puntuales y obligadas concesiones al montaje externo, generalmente encarnadas por inevitables, breves y dispersas articulaciones de insertos entre tomas largas (**$TPS_1 + TPS_2 + TPS_3 + TPS_4 [...] + TL + ME = TF$**), las secuencias y escenas de sus trabajos se resuelven en una única toma de rodaje que se respeta inalterada en un único plano físico en la sala de edición. Esta técnica o modo de enunciación cinematográfica, como se vio anteriormente, representa en la mayoría de los casos un conformante privilegiado del estilema de autor, la marca que distingue unos modos de enunciación propios o personales de otras maneras de contar.

El listado de directores y de obras que comprenden, a varios niveles, este apartado es extenso, variando entre ellos, además de las diferentes formas narrativas, estéticas, pragmáticas, retóricas, creativas o semánticas de entender la realización en continuidad, su mayor o menor fidelidad, su exclusividad, hacia la técnica o modo del plano–secuencia: ya sea prescindiendo de ella en determinadas películas, cuyo contenido o inquietudes expresivas aconsejan deambular por otros derroteros, ya sea permitiendo la entrada, pese a alojar mayoritariamente planos perpetrados en estricta continuidad, a tratamientos discursivos con combinaciones de empalmes, insertos y tomas largas, generalmente sugeridas u obligadas por las circunstancias técnicas y narrativas que demanda la historia relatada. Apuntemos a Max Ophüls, Andrei Tarkovski o Theo Angelopoulos, en el terreno internacional, como ejemplos indiscutibles de la mutua repercusión entre la elección de narrar no fragmentariamente y el propio contenido narrativo (significativo e ideológico), y a Luis García Berlanga, entre los directores de nuestro país que se han atrevido a cruzar de lado a lado el minutaje de sus ficciones con predominantes planos–secuencia o mayoritarias estructuras en continuidad, si las cotejamos con la duración global del texto fílmico analizado.

A su vez, determinados directores han optado, en un momento u otro de su carrera y específicamente en textos fílmicos concretos, por vertebrar un discurso a base de planos–secuencia. Si dichas obras representan un momento puntual en la trayectoria del cineasta o un elemento susceptible de acabar conformando un estilema de autor es algo que sólo el análisis textual diacrónico de sus trabajos puede resolver. Destacan *Código desconocido* (Code inconnu: récit incomplet de divers voyages, Michael Haneke, 2000) [401-402] o *Elephant* (Gus Van Sant, 2003) [444] como muestras contemporáneas de esta tendencia, entre los demás ejemplos del corpus citados.

Si en algunos autores, la crítica a la técnica o modo de enunciación del plano–secuencia se produce a nivel de la unidad, en otros teóricos de la dirección y el montaje esta animadversión se focaliza en los supuestos errores o deficiencias, como el ritmo pausado, la ausencia de elipsis o la dosificación de información irrelevante (todos ellos factores contingentes, no necesarios)

que se genera por la articulación de una película entera a base de estructuras en continuidad: *“Porque cuando el director adopta este tipo de cine a base de planos-secuencia y se equivoca en su duración y en su ritmo interno, no caben cortes ni rectificaciones sin degollar lo que es cerrado, sin fisuras. Por eso, el plano-secuencia es fácil. [...] Pero así como es fácil, es a la vez difícil por la sabia dosificación que tiene que llevar en todos sus movimientos, porque la acumulación de una serie de errores a lo largo de toda una película rodada sobre este procedimiento la harían inaguantable.”* (Del Amo, 1972:98).

Ya se ha indicado que estos planteamientos contrarios a la utilización del plano-secuencia vienen marcados por asociar posibles configuraciones particulares del mismo con la técnica o modo en su totalidad, y con una visión convencional del relato fílmico que reniega de las funciones de experimentación enunciativa y de heterogeneidad discursiva que puede presentar el montaje interno de una película de ficción.

Fragmentos / Películas (3 / 0,6%)		Elección predominante (I)	
292	Macbeth	1982	$TPS_1 + TPS_2 = TF$
439	Irreversible Irréversible	2002	$TPS_1 + TPS_2 + TPS_3 + TPS_4 [...] = TF$
462	Nueve vidas Nine Lives	2004	$TPS_1 + TPS_2 + TPS_3 + TPS_4 [...] = TF$

Fragmentos / Películas (18 / 3,6%)		Elección predominante (II)	
384	La eternidad y un día Mia aioniotita kai mia mera	1998	$TPS_1 + TPS_2 + TPS_3 + [...] + TL + ME = TF$
401	Código desconocido Code Inconnu	2000	$TPS_1 + TPS_2 + TPS_3 + [...] + TL + ME = TF$
406	Armonías de Werckmeister Werckmeister Harmóniák	2000	$TPS_1 + TPS_2 + TPS_3 + [...] + TL + ME = TF$
444	Elephant	2003	$TPS_1 + TPS_2 + TPS_3 + [...] + TL + ME = TF$

4.5.2.3.- La convivencia entre el plano–secuencia y el montaje externo.

De forma más común los directores usan la toma prolongada selectivamente. Una escena confiará bastante en la edición y otra se presentará en una toma prolongada. Esto le permite al director asociar ciertos aspectos de la forma narrativa o no narrativa con diferentes opciones estilísticas.

(Bordwell / Thompson, 2003:242)

Una tercera correspondencia entre el tiempo del film y el tiempo atribuido a los planos–secuencia, se encuentra cercana al equilibrio discursivo, a la heterogénea formulación de soluciones, de acuerdo a las necesidades que el propio texto cinematográfico va exigiendo, basadas tanto en la continuidad como en las articulaciones compositivas de distintos fragmentos o unidades de segmentación. La disposición de largas secuencias resueltas en un único plano ininterrumpido, o de tomas de extensa duración, conviviendo en la misma película con otras que manejan, sin ninguna restricción, elaborados recursos de montaje físico de unidades mínimas de metraje, ha sido fuente de numerosos y controvertidos análisis que vislumbran en esa coexistencia una relación difícil, condenada a fracasar al intentar aunar o equiparar la división fundamental que atraviesa el propio concepto y práctica del montaje cinematográfico. Comenta el director Alfred Hitchcock respecto a la mezcolanza de afrontar parcialmente la disposición de planos–secuencia:

El error imperdonable es el que cometí en Under Capricorn¹²⁹, donde me obstiné en conservar parcialmente esa misma técnica.

(Truffaut, 2000:172)

¹²⁹ En castellano, el film se denominó *Atormentada* (1949).

Las diferentes “gramáticas” cinematográficas que se han ido sucediendo, frecuentemente subordinadas a esquemas que favorecen o dignifican la unidad o coherencia global de la obra como valor preponderante o supremo, como máxima aspiración a la que deben someterse los heterogéneos confortantes de una película (desde la elección de las sustancias expresivas hasta el tratamiento de estas), recomiendan evitar esta combinación formal en igualdad de condiciones. En primer lugar, porque resulta complicado narrativamente, si se pretende mantener cierta transparencia o ausencia de huellas de la enunciación, cambiar de solución una vez establecido el recurso de la continuidad:

Fascinado por las sabias recomposiciones en las que sobresalía, Mizoguchi detenía un plano cuando no tenía nada más que hacer con él y pasaba al siguiente, un poco como se pasarían las páginas de un libro. Pero lo que importa observar aquí es que esta despreocupación sorprende tanto más cuanto que el primer plano es más largo, subrayando esta verdad primera de que cuanto más largo es un plano, mayor importancia asume la solución que se adopta para “salir de él”.

(Burch, 1998:85)

Desde el punto de vista de la historia narrativa, como conjunto, la disparidad de criterios a la hora de elegir no fragmentar o fragmentar (y dentro de esta opción, la variedad de duraciones planteadas) determinada secuencia concreta no ostenta, efectivamente, demasiada justificación. Cualquiera de las funciones básicas del montaje (la motivación del cambio, la información, los centros de atención, el ritmo, la estética, etc.) pierden gran parte de su eficacia y expresividad, gran parte de su sentido, si parecen contradecirse sin una coartada que argumente convincentemente esa insubordinación a una idea global de montaje que aguante el entramado completo del film.

Así, la forma del texto fílmico se resiente considerablemente al perderse (o perder al espectador) en planteamientos difusos en cuanto a las elecciones de enunciación, tanto de puesta en escena como de puesta en imágenes, que

no convergen, no suscriben, e incluso contradicen, los grandes confortantes que provocan en el receptor coherentes lecturas en profundidad, interpretaciones textuales que se encuentran influidas en gran medida por la decisión de establecer una articulación recurrente y homogénea en cuanto a montaje cinematográfico se refiere.

Ahora bien, si convenimos que el mencionado contenido global se sustenta en motivos narrativos concretos, los cuales, frecuentemente, quedan encuadrados por la unidad denominada secuencia (una persecución o una conversación de dos personajes, por citar ejemplos paradigmáticos), entonces la historia, en su propia divergencia, puede contraer la necesidad de emplear, según considere más apropiado para cubrir sus oportunos objetivos, cualquiera de las dos vertientes discursivas de montaje fílmico. De este modo, *“La mezcla de tomas prolongadas y tomas más cortas también crea paralelismos y contrastes entre las escenas”* (Bordwell / Thompson, 2003:242), lo que puede resultar, en la búsqueda de simetrías / divergencias, una opción textual muy recomendable desde el punto de vista enunciativo y de recepción por parte del espectador. Recuértese el plano–secuencia / toma larga de *Sed de Mal*: tras desarrollar dilatadamente la acción en continuidad, se produce un corte que introduce la explosión de la bomba, es decir, la ruptura narrativa.

Sin embargo, este planteamiento, en principio, más flexible, menos sumiso a propuestas uniformes instauradas y respetadas durante todo el metraje del film (como obra cerrada que inventa sus propias reglas) suele degradar su voluntad inicial, esta es, la de ajustar a un contenido concreto la mejor solución discursiva posible, sin reparar en otras demandas que salgan fuera de dicha acuciante respuesta (por ejemplo, ceñir un montaje sincopado, arrebatado, a una secuencia violenta, desagraviando el ritmo tranquilo de planos que se ha seguido en la película hasta ese momento), y contraviniendo ese propósito, promueve la aparición de fórmulas clichés, grupos de convenciones repetidas mecánicamente a lo largo de la Historia del Cine.

De este modo, más que de respaldos incondicionales por parte de la forma al contenido concreto de una secuencia, se trataría de optar, en la

elección fundamental fragmentar / no fragmentar, por unas construcciones recurrentes que se subordinen a unas supuestas secuencias “ideales” preexistentes y no a las infinitas materializaciones concretas (ilimitadas en el sentido de obras únicas, ya que ninguna exacta secuencia se repite, ni en el propio film, ni mucho menos en otro texto cinematográfico) que exigen atención exclusiva a sus intencionalidades narrativas, retóricas o pragmáticas, por citar sólo algunos campos. Esas soluciones tópicas, encorsetadas en articulaciones una y otra vez presentadas, repiten mecánicamente, por lo tanto, la decisión fundamental de bascular hacia el montaje dentro del plano o el empalme físico de los mismos. Por citar algún ejemplo, es frecuente cubrir un largo pasillo, que recorren varios sujetos que van entablando una conversación, por medio de un plano-secuencia configurado por un *travelling* de retroceso con función de seguimiento (afinando más la convención discursiva, es frecuente solventarlo técnicamente con *Steadicam*).

Por consiguiente, los motivos narrativos parecidos tenderán a escribirse formalmente de manera similar¹³⁰, a la vez que las escenas o secuencias que contengan otro tipo de material temático (una conversación de esas dos mismas personas pero sentados en una mesa, por ejemplo) serán apoyadas por otras combinaciones canónicas de soluciones discursivas (como el plano contraplano de acción-reacción o la presencia de insertos). Así, generalmente, desde el punto de vista funcional de un discurso que se somete a un contenido previo, se incurre en la aceptación de proponer una solución como válida, como correcta o como más válida o correcta, lo que conduce a la reproducción sistemática del mismo hallazgo y su posterior entronización como cliché.

Al contrario, como hemos venido apuntando a lo largo de este trabajo de investigación, la posibilidad de que el enunciador discrepe de un contenido para inventarse un discurso propio, original y único en su manifestación textual puntual, es una de las consideraciones más interesantes, y por ello susceptibles de merecer un exhaustivo análisis, del arte cinematográfico.

¹³⁰ Circunstancia que puede afectar en sentido contrario, siendo la forma la que se predispone al contenido, como rasgo propio de un director determinado, conformando de esa manera un estilema de autor. Por seguir con el ejemplo propuesto, Stanley Kubrick plantea muchas de sus secuencias (pasillos, corredores, trincheras) de manera que siempre son cubiertas por el mencionado *travelling* de retroceso.

Si embargo, no estamos de acuerdo con la afirmación de que “Lo corriente es que la película esté construida a base de los dos tipos de montaje, aunque puede preponderar más uno de los dos. Si sólo se utilizase uno exclusivamente, lo más seguro sería obtener una película insoportable por su lentitud o rapidez excesivas. Todos los extremos son peligrosos.” (Lamet, Rodenas, Gallego, 1968:230). Los extremos, como se constata con la enunciación fílmica en continuidad, puede que resulten peligrosos, pero también son creativamente fascinantes y artísticamente deseables desde la Poética o construcción textual.

Fragmentos / Películas (156 / 31,2%)			Películas utilización parcial de la continuidad
FC 131	Atormentada Under Capricorn	1949	TPS + ME = TF
FC	La señorita Oyu Oyû-sama	1951	TPS + ME = TF
FC	La palabra Ordet	1955	TPS + ME = TF
FC	12 hombres sin piedad 12 Angry Men	1957	TPS + ME = TF
FC	El proceso The Trial	1962	TPS + ME = TF
FC	Rojos y blancos Csillagosok, katonák	1967	TPS + ME = TF
FC	La salamandra La salamandre	1971	TPS + ME = TF
FC	Todo va bien Tout va bien	1972	TPS + ME = TF
FC	Magnolia	1999	TPS + ME = TF

¹³¹ Se indica que se trata de la película completa. No se indica el ejemplo concreto del corpus por que no representa, en ese sentido, la idea global de la articulación TPS + ME = TF.

4.5.2.4.- El plano–secuencia como manifestación puntual.

En muchos textos cinematográficos, los planos–secuencia no abarcan un metraje relevante en el conjunto del film, incluso, pueden aparecer únicamente un par de representantes o, en situaciones extremas, inscribirse dentro del orden secuencial en la más absoluta soledad. Esta escasa presencia en términos de duración no está reñida con su importancia discursiva. De hecho, la característica más sobresaliente de estos aislados ejemplos es la preeminencia que suelen adquirir en el contexto, siempre específico y único, de la película: bien por el lugar en el orden secuencial que ocupan, como veremos en el siguiente epígrafe, bien por el contenido temático o por la forma destacada que suscriben. Si bien es cierto que encontramos manifestaciones puntuales de planos–secuencia sin ningún tipo de función notable dentro de la narración, no lo es menos que dichas apariciones suelen producirse en películas que no se toman muy en serio las posibilidades técnico–expresivas del montaje y que optan aleatoriamente por la construcción en continuidad por razones espurias a las inquietudes poéticas del film. Esas razones pueden provenir del área de producción como pueden ser, por ejemplo, las necesidades impuestas por un rodaje en interiores reducidos.

En nuestro análisis, desechando los textos que no incitan a ello, como hemos señalado en nuestra metodología de trabajo, constatamos las múltiples muestras prácticas de momentos particularmente distinguidos en el transcurrir de una película que son resueltos discursivamente por medio de la técnica o modo de enunciación del plano–secuencia. Este empleo resalta aún más la predominancia, el subrayado de esa acción temporal por encima de las demás que integran la película, que, además de generar un segmento autónomo con abundantes implicaciones diferenciales en relación al resto del film, suelen ejercer de resumen o exponente privilegiado de las intenciones más íntimas que alberga el texto en su conjunto. Planteemos un ejemplo temático delimitable, acotado, que sirva de esquema paradigmático para secundar esta propuesta.

Seis películas que no sólo no emplean el plano–secuencia como configurante mayoritario en sus discursos, sino que temporal y presencialmente (son únicos o infrecuentes en sus respectivos textos) son prácticamente irrelevantes, sin embargo, coinciden en suscribir un motivo argumental central por medio de la construcción no fragmentada. *Los forajidos* (The Killers, Robert Siodmak, 1946) [062], *El demonio de las armas* (Gun Crazy, Joseph H. Lewis, 1949) [082], *Marnie la ladrona* (Marnie, Alfred Hitchcock, 1964) [199], *Días extraños* (Strange Days, Kathryn Bigelow, 1995) [367], *Snatch: Cerdos y diamantes* (Snatch, Guy Ritchie, 2000) [405] o *Sin noticias de Dios* (Agustín Díaz Yanes, 2001) [419] eligen presentar las escenas iniciales o capitales que vertebran sus ficciones, en este caso, seis atracos, por medio de complejos y formalmente divergentes planos–secuencia, que, primero, se encuentran marginados o separados del contexto de la obra a la que pertenecen, lo que converge, segundo, en una sensación de extrañamiento y preeminencia constructiva sobre el resto de las secuencias que les rodean. El motivo del robo¹³², muy configurado narrativamente por el espacio dado (bancos, cajas fuertes, etc.) y el tenso tiempo de ejecución (que lo cierra sobre sí mismo, evitando la elipsis, ya que la continuidad temporal genera funciones de suspense), a la vez que su trascendental importancia en el relato como secuencia impactante inicial o como núcleo central (es el punto bisagra donde confluyen los antecedentes, por ejemplo, la preparación del atraco, y desde donde se expanden las conclusiones, los resultados del mismo) resulta un elemento proclive a ser enmarcado, ensalzado por las cualidades formales que promueve el empleo consciente de un plano–secuencia.

En otra serie de películas, estas relaciones funcionan a nivel estructural, como bloques que se corresponden, que riman, unos con otros. Así, en *Fuera del mundo* (Fuori dal mondo, Giuseppe Piccioni, 1999) [389-391] encontramos sólo tres planos–secuencia, mientras el resto del film se cubre por medio de montaje externo convencional. Estas tres secuencias funcionan a modo de historia entre sí (dos discusiones y la reconciliación), además de ser los

¹³² Sucede lo mismo que con el motivo narrativo del baile: su propia configuración como contenido demanda una solución coreografiada como discurso. Si en ese ejemplo es el movimiento fluido y combinado de las parejas, en los atracos es la ejecución de un proceso espacio-temporal complejo.

momentos más emotivos y destacados del film. La intención del autor era, por lo tanto, subrayar la importancia de esas secuencias con un discurso diferente y a su vez, relacionar las tres estructuralmente.

En definitiva, cuando la construcción en continuidad se presenta de forma aislada en un film (plano-secuencia < montaje externo, PS < ME) sus funciones principales suelen ser las de separar, por las intenciones que se dispongan, discursivamente el fragmento, producir una secuencia espectacular destacada con distintos valores poéticos o suscribir un determinado contenido narrativo que requiere de dicha configuración no fragmentada.

Fragmentos / Películas (312 / 62,4%)			Manifestaciones puntuales
025 026 027	La golfa La chienne	1931	PS < ME
151 152	Sed de mal Touch of Evil	1958	PS < ME
331	La hoguera de las vanidades The Bonfire of the Vanities	1990	PS < ME
347 348	El sol del membrillo	1992	PS < ME
351 352	La edad de la inocencia The Age of Innocence	1993	PS < ME
389 390 391	Fuera del mundo Fuori dal mondo	1999	PS < ME
434 435	Ser y tener Être et avoir	2002	PS < ME
442 443	American Splendor	2003	PS < ME
466 467	Yo, puta	2004	PS < ME
484 485	Azuloscurocasinegro	2006	PS < ME

4.5.3.- Presencia espacio–temporal dentro del film

El otro parámetro que, como se comentaba al principio del apartado, relaciona a los planos–secuencia con los textos cinematográficos que los contienen, es el lugar que ocupan en el orden secuencial de la película. En qué momento del discurrir fílmico, en qué situación espacial del metraje, se ha recurrido, si ha sido así, más al montaje interno en continuidad, considerando, como hemos apuntado más arriba, que primero resulta conveniente discernir el grado de presencia temporal que las soluciones no fragmentadas ocupan en la película (si toda la obra está narrada en un plano–secuencia o narrada en múltiples pero continuados planos–secuencia, no puede establecerse un orden tajante como característico).

Así, se toma como objeto de análisis las realizaciones, que, no estando presididas en su totalidad temporal por el plano–secuencia, emplean elaboradas manifestaciones de este para determinadas funciones y expresiones del relato.

Se constata, de este modo, que hay situaciones, partes estructurales de la narración, más proclives a ser formalizadas en construcciones no fragmentadas que otras. Aún así, el carácter no cuantitativo de las Marcas Diferenciales Básicas empleadas en la investigación no otorgan a este planteamiento más validez que la de constatar cualitativamente este hecho.

Las principales razones de esta coincidencia cualitativa en el lugar ocupado responden a las principales marcas discursivas de la naturaleza del plano–secuencia, que fueron analizadas anteriormente.

Observamos, así, que, por un lado, los comienzos del film, en su doble vertiente de títulos de crédito o genéricos y de escena / secuencia diegética inicial, y las escenas / secuencias que cierran los mismos, suelen presentar estructuras tipo plano–secuencia o toma larga, aún cuando no es una opción muy repetida, ni siquiera presente, en el resto del texto. Puede establecerse un

tercer grupo de lugares reiterados, marcado por núcleos temáticos relevantes dentro del film, pero su análisis se plantea difícil y fútil desde parámetros estrictos de orden, de minutaje concreto donde podemos hallarlos: no responden a un sitio determinado al que podamos atribuir una conclusión definida (ni a nivel narrativo, por ejemplo, decir que los planos-secuencia suelen aparecer en el clímax, ni mucho menos a nivel físico, decir que aparecen frecuentemente a los x minutos) y se acata la imposibilidad de moverse metodológicamente en una casuística infinita (a la que, sin embargo, no dudamos en abordar desde otras perspectivas más productivas).

4.5.3.1.- Los planos-secuencia al inicio del film.

El soporte cinematográfico multiplica las características expresivas de la letra rompiendo las barreras del estatismo y las restricciones espacio-temporales a las que ha estado sometida tradicionalmente la Tipografía. En los títulos de crédito, se convierte en la actriz principal, en la protagonista de la historia junto a la imagen fija o en movimiento: cobra vida, se personifica, adquiere cualidades humanas, baila al son de la música, se mueve por la pantalla... En definitiva, transmite sentimientos y emociones relacionados con el argumento de la película, más allá de la información que nos proporciona como texto.

(Gamonal, 2005:3)

Llama la atención la pléyade de textos cinematográficos que comienzan, bien el genérico, bien la acción narrativa propiamente dicha, por medio de planos-secuencia o tomas largas. Si analizamos manifestaciones concretas, podemos advertir que ese empleo no resulta de ninguna manera arbitrario sino que responde concienzudamente a una serie de implicaciones mutuas, de conexiones recíprocas instauradas en el medio de expresión cinematográfico entre las intenciones comunicativas y las expresivas. Es decir, que la cobertura inicial de un film, que despliega una serie de códigos o expectativas narrativas y pragmáticas de uso estandarizado en la Historia del Cine (situar la acción espacialmente; resumir / adelantar el desarrollo futuro de la trama; atraer,

cautivar al espectador desde el primer momento, etc.), se predispone a hacer gala de un recurso de realización que cumplimenta de forma solvente esos requerimientos de cara al relato y al espectador que va a seguirlo.

Los títulos de crédito han sido a lo largo de la Historia del Cine un lugar muy frecuentado por las construcciones no fragmentadas del plano–secuencia, dejando en el acervo fílmico bastantes manifestaciones concretas: en esta investigación, 29 (5,8 %) de los ejemplos del corpus, lo que es una cifra muy elevada teniendo en cuenta la disparidad intrínseca del objeto de estudio. Por citar obras heterogéneas en el discurrir histórico y geográfico, que secundan distintas intenciones tanto formales como de contenido, se señalan *El sueño eterno* (The Big Sleep, Howard Hawks, 1946) [058], *Carta de una desconocida* (Letter from an Unknown Woman, Max Ophüls, 1948) [070], *El silencio de un hombre* (Le Samouraï, Jean-Pierre Melville, 1967) [209], *Besos robados* (Baisers volés, Françoise Truffaut, 1968) [217], *Alien resurrección* (Alien Resurrection, Jean – Pierre Jeunet, 1997) [369] o *El club de la lucha* (Fight Club, David Fincher, 1999) [385]. Los títulos de crédito son siempre un buen lugar para ganarse la atracción perceptiva del público (como sucede en los dos últimos ejemplos posmodernos, impactantes y acaparadores absolutos de la atención del espectador) a la vez que, denotativamente, deben promover un equilibrio entre el contenido visual y sonoro y el tipográfico que enumera a los responsables de la película, para que el receptor no tenga la sensación de no poder absorber tantos datos relevantes y pierda, por lo tanto, información trascendental.

La construcción tranquila y sostenida del plano–secuencia, fijo, inerte, con el que da comienzo *El silencio de un hombre*, se desarrolla a nivel narrativo (nos presenta las marcas semánticas más acuciadas del personaje fundamental, que es, además, absoluto núcleo argumental de la película), permite detener una acción que no se expande, todavía, de forma discursivamente convencional, sino más lenta, estática o suspendida, por lo que a la vez consiente un seguimiento, simultáneo, de los nombres de los distintos creadores del film. El ejemplo canónico de cómo integrar magistralmente esas dos finalidades, mostrar los títulos de crédito y empezar,

sin perder tiempo, a echar a rodar la maquinaria narrativa, corresponde a *Sed de Mal* (Touch of Evil, Orson Welles, 1958) [151]. En este antológico plano-secuencia, los títulos de crédito sirven de contrapunto a una acción que comienza, va quedando en tenso y continuo suspenso (el coche avanza lentamente con la bomba dentro) mientras se introducen los títulos y, finalmente, vuelve a centrarse en la acción para rematar (a la vez que lanza hacia delante la narración) esta doble secuencia inicial.

Por último, admitiendo una convención clásica del cine americano, *El sueño Eterno* anticipa, con unos créditos ilustrados por breves rasgos abstraídos del relato (la sombra de la pareja protagonista en silueta y un cigarrillo humeante) la esencia última de la película, resumiendo, concisamente, su principal línea argumental, a la vez que evita saturar descriptivamente (con imagen “real”) o evolucionar como si de la historia propiamente dicha se tratase y molestar de esa forma la detenida lectura de los nombres y atribuciones profesionales de los responsables del relato que va a comenzar. Por lo tanto, se puede afirmar que, cubiertos por una unidad tipo plano-secuencia, *“Los títulos de crédito son pequeñas piezas audiovisuales que contienen un marcado carácter persuasivo y, a la vez, creativo. Debido a la vital importancia que tienen los primeros instantes de una película en el ánimo del espectador, la secuencia de títulos requiere de una planificación y un proceso en el que interviene un equipo multidisciplinar comandado por un diseñador gráfico profesional y supervisado desde el primer momento por el director del film. Los integrantes de este grupo son los encargados de engarzar con una perfecta sincronización los elementos que conforman los títulos de crédito (texto, imagen y sonido) dentro del formato de la pantalla, jugando con los factores del espacio, el movimiento y el tiempo”* (Gamonal, 2005:23). A saber, una pieza creativa cerrada en sí misma con unas cualidades poéticas muy remarcadas.

Por otro lado, en lo que respecta a la secuencia inicial, también abundan las películas que abordan el comienzo de su desarrollo narrativo por medio de un plano-secuencia, 52 ejemplos del corpus, un 10,4%. Este elevado porcentaje se explica (como así lo indica, además, el hecho de que muchos

films sólo contengan esta construcción inicial o unas cuantas muestras más de planos–secuencia) porque la función más apreciable de su manifiesto protagonismo textual consiste en reclamar la atención del espectador, a modo de presentación y resumen de expectativas de las estrategias de enunciación que van a desplegarse en el conjunto del film, por medio de un recurso discursivo en continuidad que resulta espectacular, epatante y seductor.

Además, al configurar la primera imagen fílmica que el espectador recibe de la pantalla, corresponde a la estructura en continuidad introducir al mencionado receptor en la diégesis espacio–temporal, recorriéndola, por lo tanto, inventándola, abandonando lentamente el terreno de la enunciación explícita, de las marcas de intervención creativa, para sumergirse “transparentemente” en el relato ficcional de los personajes y sus acciones.

En cuanto a los planos generales o los movimientos de cámara descriptivos¹³³, en la mente de todos está su presencia, al comienzo de muchos films clásicos¹³⁴ que muestran una ciudad, unas calles, unas hileras de ventanas de algún edificio hasta que la cámara “elige” un punto de atención y de protagonismo. Tal tipo de presentaciones continúa la tradición de las aperturas propias de la novela decimonónica en la que el narrador describe con abundancia de comentarios el ambiente, la época o el orbe en el que se moverán sus personajes.

(Peña Ardid, 1996:139)

A su vez, al emplazar, primero, para seleccionar, después, el centro de atención que lanzará hacia delante el relato (se nos presenta a un personaje, por ejemplo) confiere una doble perspectiva desde el punto de vista de la relación pragmática autor / receptor: el enunciador elige ostensiblemente una historia entre las muchas posibles que sugiere ese primer recorrido en plano–secuencia (que podía haberse detenido en otro personaje, e iniciar otro árbol

¹³³ Podemos englobar esa escala de plano (general) y ese movimiento del dispositivo de captación como rasgos incluidos en la configuración del plano–secuencia.

¹³⁴ Clásico en el sentido de garante de una determinada escritura discursiva, no cómo ámbito histórico conclusivo.

argumental distinto, por seguir con el ejemplo) a la vez que integra su elección de forma natural en el discurso “*El cine, cuando toma alguna historia de la superabundancia del mundo, se esfuerza en señalar bien que elige un relato entre otros posibles y que lo extrae de una multitud indefinida de solitarios acontecimientos.*” (Peña Ardid, 1996:139). De nuevo, las características intrínsecas pertenecientes a la construcción no fragmentada encuentran justificado acomodo al reforzar un contenido narrativo que demanda esas precisas configuraciones discursivas. Los confortantes descriptivos y unificadores de la continuidad, como fueron analizados en el apartado correspondiente, su consistencia como generador de una diégesis que sólo existe en cuanto es permanentemente actualizada, permiten un deslizamiento discursivo ininterrumpido desde el exterior hasta las mismas entrañas del relato. La presentación de personajes, según este planteamiento, resulta muy reforzada. En *Boogie Nights* (P. T. Anderson, 1997) [374], por ejemplo, se nos introduce sucesivamente a los personajes de la diégesis en su relación proxémica, en sus distancias respectivas y sus relaciones espaciales secuenciadas en el tiempo jerarquizado (el protagonista principal se nos presenta el último).

Igual que en el epígrafe precedente, añadamos una serie de ejemplos destacados del corpus de análisis que sean lo suficientemente representativos, que abarquen el mayor espectro histórico posible, para defender lo señalado: *Rebeca* (Rebecca, Alfred Hitchcock, 1940) [043], *La ronda* (La ronde, Max Ophüls, 1950) [088], *Todo por la pasta* (Enrique Urbizu, 1991) [337] o *El Protegido* (Unbreakable, M. Night Shyamalan, 2000) [403] representan, cada uno con sus particularidades enunciativas, esta serie de ideas. Las obras propuestas resumen el inicio de un descubrimiento: el universo concreto donde va a desarrollarse el relato cinematográfico. *La ronda* ejerce, al respecto, de manifestación práctica paradigmática. En efecto, la película de Ophüls nos conduce, por medio de un plano-secuencia, desde la exhibición del dispositivo externo (focos, proscenio, etc.) a la instauración del marco diegético que va a sostener los espacios, tiempos, acciones y personajes de la película. Este elaborado ejercicio de extrañamiento, a la vez que continúa la escritura clásica (que transige, que admite, pero sólo al principio del relato, que está contando

una historia, para luego promulgar que ésta “se relata sola”), la enriquece, sin necesitar, en ningún momento, recurrir al recurso más socorrido y evidente: el montaje externo. Al transportar al receptor, de forma fluida e ininterrumpida, del mundo real al mundo imaginario, crea unos lazos indisolubles, una ligazón perturbadora entre el proceso de realización y la historia narrada que condiciona drásticamente el sentido mismo del cine.

Fragmentos / Películas (29 / 5,8 %)			Títulos de crédito
058	El sueño eterno The Big Sleep	1946	MDBn / Situación espacio-temporal
070	Carta de una desconocida Letter from an Unknown Woman	1948	MDBn / Situación espacio-temporal
150	Testigo de cargo Witness for the Prosecution	1957	MDBn / Situación espacio-temporal
163	Tirad sobre el pianista Tirez sur le pianiste	1960	MDBn / Situación espacio-temporal
174	Plácido	1961	MDBn / Situación espacio-temporal
209	El silencio de un hombre Le samourai	1967	MDBn / Situación espacio-temporal
217	Besos robados Baisers volés	1968	MDBn / Situación espacio-temporal
226	La salamandra La salamandre	1971	MDBn / Situación espacio-temporal
385	El club de la lucha Fight Club	1999	MDBn / Situación espacio-temporal
483	Superman, el regreso Superman Returns	2006	MDBn / Situación espacio-temporal

Fragmentos / Películas (52 / 10,4%)			Secuencia inicial
021	Hampa dorada Little Caesar	1930	MDBn / Secuencia inicial
043	Rebeca Rebecca	1940	MDBn / Secuencia inicial

067	Encrucijada de odios Cross-fire	1947	MDBn / Secuencia inicial
088	La ronda La ronde	1950	MDBn / Secuencia inicial
237	El padrino The Godfather	1972	MDBn / Secuencia inicial
331	La hoguera de las vanidades The Bonfire of the Vanities	1990	MDBn / Secuencia inicial
337	Todo por la pasta	1991	MDBn / Secuencia inicial
421	Mulholland Drive	2001	MDBn / Secuencia inicial

4.5.3.2.- Los planos–secuencia al final del film.

Los finales, al contrario de lo que estructura funcionalmente el inicio de un texto cinematográfico, no tienen tan definida su plasmación utilitaria exacta dentro de la película. Se registran sólo 16 ejemplos en el corpus (3,2%). Admitiendo que cumplen unos requisitos imprescindibles, como concluir, cerrar el relato (a nivel de texto, no de lecturas, que pueden quedar abiertas, pero siempre dentro de una obra finiquitada), resolver las situaciones discursivas planteadas, a la vez que devolver al espectador, inmerso en la ficción, a la sala física de exhibición, los finales de las películas sólo pueden catalogarse en función del texto concreto al que rematan, ampliando el corpus de estudio hasta prácticamente toda unidad susceptible de ser analizada. Si bien se encuentran, en diversos estudios multidisciplinares, comentarios sobre tipologías de comienzos de un film, a la hora de ahondar en el análisis de las conclusiones discursivas de los mismos, se localiza mucha menor unanimidad, precisamente, por la heterogeneidad de planteamientos que concurren o desembocan en el tramo último de cualquier obra cinematográfica.

Así, la estructura en continuidad tipo toma larga con la que concluye *El tercer hombre* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949)¹³⁵ [083] debe su propia existencia y construcción formal a los determinados condicionantes narrativos que han desembocado en esa precisa, única, conclusión.

Sin embargo, como apuntábamos más arriba, pese a la carga original acumulada en el conjunto de las secuencias del discurso fílmico que confluye en los finales, al corresponderle a estos la misión de clausurar la narración, siempre tendrá que promover unas funciones determinadas como dicha conclusión. *Pepi, Luci, Bom, y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980) [276] o en *El justiciero de la noche* (*Death Wish 3*, Michael Winner, 1985) [304], por resaltar dos obras que, conteniendo aislados planos–secuencia a lo largo de todo su planteamiento discursivo, deciden plasmar la composición en continuidad en la última secuencia del film, pueden servir de ejemplo. La intencionalidad en ambos casos es semejante, lo que redundará en unas decisiones formales estructuralmente parecidas. Esa intencionalidad se asienta en la idea de proyectar la existencia de la diégesis, la permanencia del relato, más allá del final obligado del film como texto consumado, cerrado, obligado a acabar.

Es decir, el espacio–tiempo, y sobre todo, en ambos ejemplos, los personajes (con sus correspondientes acciones provocadas o acontecimientos sufridos) mantienen un discurrir propio en el universo de la ficción, desvinculándose de la constricción, de la fecha de caducidad ficcional, que el texto les impone. Esta vida después de la muerte, siguiendo la terminología de Pasolini, en el primer ejemplo, no demanda mayor atención productiva, no requiere su inmediata traducción en un nuevo texto, porque su significado es la de que la vida de esos personajes, y de muchos otros semejantes, seguirá su curso, su supervivencia, por encima del corte que supone toda finitud (¿qué

¹³⁵ Desde un punto de vista flexible, como ya expusimos con anterioridad, podríamos incluir este ejemplo dentro de la definición planteada de plano–secuencia, ya que está ideado como tal y los elementos relevantes del film, las Marcas Diferenciales Básicas, están incluidas y son exclusivas de su ejecución. Sin embargo, un inserto (el del policía yéndose con el coche) introducido inevitablemente para dotar a la secuencia de una información narrativa necesaria (¿Podría haberse resuelto con un fuera de campo edificado sobre el sonido del motor y una mirada del protagonista?) no permite considerarlo un plano–secuencia puro, sino una toma larga.

mejor recurso discursivo que un plano–secuencia para sostener esa idea de continuidad?), mientras que, por el contrario, en el segundo ejemplo, perteneciente a una saga de películas que alcanzó hasta la quinta entrega, el largo fragmento en profundidad que lo cierra, indica o solicita, admitida la contingencia (productiva, creativa) de todo texto, que una nueva elaboración, distinta como objeto, semejante como narración, puede o debe completar esa diégesis que queda momentáneamente suspendida, condenada a perdurar más allá de los estrechos límites temporales que enmarcan todo texto fílmico.

Fragmentos / Películas (16 / 3,2%)			Secuencia final
035	Ninotchka	1939	MDBn / Secuencia final
075	Hamlet	1948	MDBn / Secuencia final
083	El tercer hombre The Third Man	1949	MDBn / Secuencia final
198	Topkapi	1964	MDBn / Créditos final
276	Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón	1980	MDBn / Secuencia final
304	El justiciero de la noche Death Wish 3	1985	MDBn / Sec. y créditos
309	Creepshow 2	1987	MDBn / Sec. y créditos
314	El solitario Le solitaire	1987	MDBn / Sec. y créditos
345	Y la vida continúa Zendegi va digar hich	1992	MDBn / Sec. y créditos
362	El globo blanco Badkonake sefid	1995	MDBn / Sec. y créditos
449	El tiempo del lobo Le temps du loup	2003	MDBn / Secuencia final

4.6.- Confrontación del montaje interno con el montaje externo.

Ya salvaremos eso en el montaje. Una máxima bien cierta en el caso de James Cruze, Griffith, Stroheim, pero que casi no lo fue en el de Murnau o Chaplin, y que se volvió irremediabilmente falsa en todo el cine sonoro. ¿Por qué? [...] el montaje es ante todo la última fase del trabajo de dirección. No podemos separar el uno del otro sin correr peligro. Es como querer separar el ritmo de la melodía.

(Jean-Luc Godard en Baecque, 2005:33)

Como se ha visto en varios bloques de esta investigación, el montaje interno, representado por la técnica o modo de enunciación del plano–secuencia, y el montaje externo o puesta en serie, se encuentran estrechamente relacionados e interconectados. Comprender la naturaleza y características de esa vinculación es el objetivo de este último bloque del análisis textual.

Sin embargo, hay que apuntar que este trabajo se circunscribe a las estructuras en continuidad o no fragmentadas, por lo que esta confrontación entre las dos modalidades de montaje se establece desde el punto de vista del plano–secuencia o la toma larga, no tratándose, por lo tanto, de una estudio sobre el montaje externo, objeto que excede los límites metodológicos de esta investigación. Aún así, resulta obligado señalar la naturaleza y características fundamentales de este: Como indica Albert Jurgenson “*Se puede definir el montaje como la organización de los planos de una película, según ciertas condiciones de orden y duración*” (Galasse, 2006:156), es decir, que “[...] *el arte del montaje consiste en establecer la exacta ubicación y la también la duración de cada plano*” (Galasse, 2006:137). Por lo tanto, se adopta la definición de que el montaje externo o puesta en serie es la organización textual fílmica definitiva que se articula a partir de la selección, orden y duración de unidades denominadas planos.

4.6.1.- La dicotomía enunciativa fundamental del discurso fílmico.

Aunque con frecuencia las tomas largas eran un rasgo característico de las películas realizadas deficientemente, creando una sensación de inactividad y aburrimiento en el espectador, varios directores de cine las utilizaron de forma consciente y eficaz.

(Konigsberg, 2004:425)

Se expusieron en el análisis de los parámetros discursivos del plano–secuencia las fórmulas de integración de la puesta en serie dentro del montaje interno en continuidad, resultando dos las formas más relevantes: la composición vertical, sincrónica, de distintos planos o tomas en una misma unidad, y la introducción de los elementos configuradores de las “gramáticas” de montaje externo a través de la puesta en escena y puesta en imágenes de una determinada secuencia.

Ahora bien, también se comprobó como las diferencias más apreciables entre un modo y otro se encontraban en las estrategias enunciativas seleccionadas y dispuestas, es decir, en las intenciones constructivas o poéticas de emplear la continuidad, el nexos, la unión, o por el contrario, la segmentación, la división o la yuxtaposición. Tanto es así, que optar por fragmentar o no determinada secuencia se convierte en la decisión enunciativa fundamental de la Poética Fílmica, y resulta, a pesar de las múltiples manifestaciones concretas de esa estrategia general y de las coincidencias que puedan establecerse a nivel de discurso entre uno y otro sistema, la principal elección de la que dependen la inmensa mayoría de recursos técnico–expresivos de la dirección cinematográfica.

Por lo tanto, no puede hablarse de oposición o de antítesis, ya que a nivel de discurso textual, en el montaje externo, en cada unidad que lo compone, se integran elementos de puesta en escena y puesta en imágenes, y al revés, en el montaje interno se introducen elementos de puesta en serie. Resulta más apropiado, por consiguiente, hablar de opciones enunciativas

complementarias, por las que se puede inclinar un determinado texto en función de la heterogénea serie de planteamientos poéticos que se encuentran a su disposición.

Estas citas de Bedoya / León Frías y Perkins resumen a la perfección estos planteamientos fundamentales respecto a los dos tipos de montaje:

El lenguaje audiovisual se sustenta en dos componentes básicos: el encuadre o unidad de selección, y el montaje o unidad de combinación. Son las dos operaciones creativas fundamentales.

(Bedoya / León Frías, 2003:19)

Toda la serie de recursos cinematográficos es tan amplia que el uso de uno de ellos excluye el uso de otros igualmente cinematográficos. El montaje es sin lugar a dudas un atributo especial del cine; pero no menos especial es la posibilidad de filmar una larga secuencia de acciones en estricta continuidad, ya sea desde un emplazamiento fijo, ya con una cámara móvil. Estos contradictorios recursos son un estorbo a la hora de querer igualar el Cine con uno de sus métodos particulares.

(Perkins, 1976:69)

Habrá que tener cuidado, por lo tanto, en confrontar excluyentemente uno u otro sistema constructivo. Analizando estas dos apreciaciones contrarias de Pinel y Rabinger,

Si nos hemos extendido acerca de este experimento¹³⁶, es porque sus conclusiones son reveladoras: al contemplar hoy el filme, nos damos cuenta de que los raccords no pasan desapercibidos, ya que nuestra atención es atraída por el inusual ocultamiento del campo; en cambio, los modestos planos-contraplanos resultan casi invisibles, incluso para los espectadores avisados; hasta tal

¹³⁶ Se refiere a *La Soga* de Hitchcock.

punto hemos integrado ese juego con el espacio que tan difícil fue poner en práctica... Hitchcock aprendió la lección y regresó a la planificación-montaje tradicional, que practicó con un arte consumado.

(Pinel, 2004:51)

Brevemente, el método de planos largos requiere una cámara móvil o una cuidadosa disposición de la cámara y de los actores para evitar una apariencia teatral y plana, mientras que el método de los planos rápidos tiene una tendencia inherente mucho mayor a parecer manipulado, debido a que el espectador sufre un bombardeo extremo de fragmentos, a partir de los cuales él debe deducir el todo.

(Rabiger, 1993:147-148)

Como se puede apreciar, para un autor la continuidad resulta más manipulada, más perceptible por el espectador por su complejidad sintética, mientras que para el otro, el montaje externo provoca de forma más evidente esa experiencia, al tener el espectador que deducir el todo a partir de la descomposición analítica. Esto confirma que, en sí mismas, la fragmentación y no fragmentación no están predispuestas para una u otra intencionalidad, sino que esta depende de su planteamiento enunciativo y su materialización discursiva. De hecho si en el nexo es dónde reside la potencialidad discursiva del plano-secuencia, en el corte o sutura es dónde se encuentra gran parte de las posibilidades del montaje externo:

Es en el tajo de las líneas de discontinuidad y en su ulterior sutura, en el trabajo de los intersticios, las fisuras, los intermedios, donde reside el arte del montaje, ya se trate de puzzles, de collages, de diseño gráfico, de montaje cinematográfico o de edición de vídeo digital. Las modernas operaciones de montaje aplicado a los textos tienen así su más remoto antecedente en las milenarias técnicas cisorias y quirúrgicas aplicadas a los cuerpos animales y humanos. Por causa de sus efectos: la hendidura, la

desarticulación, el cosido y el cicatrizado, maliciamos, los vestigios de un cuerpo ausente donde hallamos un texto presente.

(Abril, 2003:14)

Esta equiparación de un montaje a otro, entendiendo su relación como complementaria y destacando la mutua necesidad recíproca que mantienen, sirve, en primer lugar, para rebatir las furibundas y constantes críticas a la enunciación fílmica en continuidad y la exagerada defensa del montaje externo como lo específicamente fílmico, como la herramienta más perfecta y evolucionada para narrar con imágenes y sonidos una historia de ficción: “[...] *la discontinuidad es la estrella, es el factor central durante la fase de producción de una película, y casi todas las decisiones tienen que ver con ella de alguna forma u otra: con cómo superar sus dificultades y/o cómo sacar el mejor partido de sus ventajas.*” (Murch, 2003:20-21).

Recordemos que se habla de no fragmentación, expresión que indica en sí misma que lo fundamental discursivamente es lo fragmentado. Al plano-secuencia se le ha atacado en todos sus frentes constructivos, y se le ha considerado como un instrumento incapaz de articular los lenguajes o códigos fílmicos con las capacidades o las cualidades de la puesta en serie. Este fragmento es una muestra representativa de las tres invectivas más repetidas: como solución sencilla para cubrir una secuencia, como recurso elitista para teóricos y críticos alejados de la práctica profesional y como discurso no cinematográfico de raigambre eminentemente teatral:

[...] gran parte de las veces que lo hemos adoptado al resolver una complicada secuencia ha sido como remedio fácil y como desahogo y comodidad, ya que su alternativa era como una liberación en la ímproba y acuciante tarea de solucionar cinematográficamente una situación dramática de muchos problemas. Uniendo planos y realizando una sola secuencia, ganamos tiempo, logramos una secuencia que impresiona por su unidad dramática y a la vez complace por su sosiego, su claridad y su síntesis, y sabemos de antemano que nadie nos va a discutir

su dudosa ortodoxia cinematográfica, porque el plano-secuencia tiene buena prensa, ofreciendo, de paso, un tipo de cine con cuya integración escénica está identificado el espectador debido a la secular influencia del teatro.

(Del Amo, 1972:98)

Se han refutado en los análisis realizados las tres cuestiones planteadas por Del Amo, pero interesa destacar la relación de inferioridad que se establece entre las estructuras en continuidad respecto a las fragmentadas.

Se ha afirmado en primer lugar, que, discursivamente, el plano-secuencia era incapaz de ofrecer determinadas fórmulas necesarias para construir cine (la elipsis, por ejemplo, como herramienta básica del relato audiovisual, o las articulaciones paralelas, las de plano / contraplano o las de campo / contracampo) y sobre todo, era contrario al sistema de economía narrativa (informativa, emocional, estética, etc.) que es consustancial al texto fílmico. En segundo término, se ha entendido el plano-secuencia como una elucubración teórica estéril, muy dada a debates conceptuales infructuosos que no tienen correlato alguno en la práctica fílmica. En tercer lugar, en relación a este último punto, se ha asociado la continuidad con cierto cine de autor, cerrado y minoritario, que se encuentra más preocupado por llamar la atención en sí mismo que por entretener al espectador. Por último, se ha entendido el plano-secuencia o la toma larga (por asociación con el plano master) como una técnica o modo de producción barata que no demanda ni una planificación elaborada ni una cantidad de recursos materiales importantes, y cuya función sería, por lo tanto, la de agilizar el proceso de rodaje y cumplimentar o solucionar secuencias intrascendentes.

De los tres últimos puntos no vamos a añadir nada más de lo expuesto hasta ahora: una por una, las críticas quedan rebatidas por los argumentos que hemos aportado. El plano-secuencia es uno de los mejores ejemplos de aplicación de la teoría a la práctica fílmica (y no otro tipo de reflexiones psicoanalíticas o sociológicas), es una de las fundamentales decisiones poéticas de autores de todo tipo, en cualidades e intenciones discursivas, y es,

con diferencia, la técnica o modo que más recursos creativos y logísticos pone en juego en el proceso de construcción de una película.

Nos centraremos, por consiguiente, en la primera crítica a la continuidad, que es la más interesante desde la perspectiva metodológica de esta investigación. De las aportaciones de la no fragmentación a la enunciación y discurso cinematográfico ya se ha dado cuenta en otros bloques de este trabajo. Sólo recordar que, el plano–secuencia, como compendio radical, total o extremo, de las posibilidades de la puesta en escena y la puesta en imágenes de un film, resulta una herramienta didáctica y constructiva privilegiada. De él se puede aprender y aplicar en la práctica los más relevantes elementos de la creación cinematográfica. Resulta llamativo que los manuales docentes o textos académicos hayan pretendido explicar o exponer gran parte de los contenidos curriculares de dirección a través, sobre todo, del montaje externo, y se hayan olvidado de un instrumento privilegiado en el proceso de enseñanza-aprendizaje como el plano–secuencia.

Ahora bien, todavía queda por analizar si resulta posible que determinadas estructuras medulares del montaje externo o de la puesta en serie sean construidas por medio de planos–secuencia o tomas largas. Estas estructuras responden, coherentemente con su procedencia, a sistemas de articulación entre distintos planos, por lo que, a priori, resulta difícil que puedan tener correlato en la enunciación en continuidad basada en una única de esas unidades plano. Ahora bien, como opinaba Hitchcock sobre *La sogá*, “*Por primera vez en su carrera de montador –o en la carrera de cualquier otro montador– había que editar un largometraje antes de que estuviera rodado*” (Hitchcock, 1948:279), el montaje externo no tiene porqué concretarse exclusivamente en la fase del proceso de creación de una película denominada postproducción.

4.6.2.- La articulación de la continuidad.

Por eso incluso no es suficiente decir que el plano-secuencia interioriza el montaje en el rodaje; plantea, al contrario, problemas específicos de montaje.

(Deleuze, 2003:49)

Las cuatro articulaciones que van a analizarse en relación a la no fragmentación son el plano subjetivo, la elipsis, la economía narrativa y el montaje paralelo o alterno.

Esas estructuras de montaje externo resultan en principio, por la naturaleza y características del plano-secuencia, como articulaciones no realizables desde la continuidad: implican, en primera instancia, la sucesión de distintos planos o unidades diferenciadas, y, en segundo lugar, el cambio de espacio, de tiempo o de las constantes o coordenadas de la narración fílmica.

4.6.2.1.- Plano subjetivo y campo / contracampo.

Históricamente se ha afirmado que con plano-secuencia o con toma larga resultaba imposible componer planos subjetivos. Esta idea se fundamentaba en que se trataría de una técnica o modo de carácter objetivo, externa al sujeto representado, además de un discurso tendente a la escala general de planos y otros recursos alejados de los mecanismos clásicos (Primer Plano, angulación correspondiente, etc.) de enunciación de lo subjetivo.

Se entiende por plano subjetivo, dentro de las técnicas de focalización, un “*procedimiento de administración de información [...]*” (Onaindia, 1996:31), es decir, una instancia enunciativa a través de la cual se dosifica la percepción visual o auditiva (ocularización y auricularización) de la información en su modalidad interna: la unidad que encuadra un campo que se corresponde con la mirada de un personaje o instancia diegética.

Esta definición, parece indicar, por lo tanto, que hacen falta dos planos para armar una estructura de plano subjetivo: un plano donde se encuadra al sujeto que ve (campo), y otro plano donde se encuadra lo que ve (contracampo). Con esta visión restringida de la construcción del plano subjetivo, por consiguiente, parece irrealizable un discurso semejante por medio de plano–secuencia. Es lo que se llama ocularización secundaria (por montaje externo).

Ahora bien, en primer lugar, no sólo la articulación de planos es la fórmula para componer un plano subjetivo: existen parámetros discursivos de puesta en escena y puesta en imágenes que cumplen la misma función y componen una ocularización primaria. Por un lado, en elementos de puesta en escena, se genera dicha sensación cuando personajes de la diégesis se dirigen verbalmente o miran a cámara. El espectador entiende que la cámara representa a un personaje, con lo que el plano puede considerarse como subjetivo. Por otro, en elementos de puesta en imágenes, existen varios códigos que indican que el campo encuadrado pertenece a la mirada de un personaje o instancia diegética: el bamboleo de la cámara o el enfoque/desenfoco, simulan efectos humanos de desplazamiento y visión distorsionada, respectivamente. Además, la auricularización interna, el empleo del sonido, aporta rasgos evidentes para leer el plano como subjetivo. Por lo tanto, no resulta necesario articular dos unidades distintas para lograr un plano de estas características, sino que puede hacerse desde el interior del montaje en continuidad, y es más, cuanto más duración o complejidad discursiva tenga esta (como en el caso del plano–secuencia y la toma larga) de más recursos dispone (incluso narrar toda una secuencia con este sistema) para situar el plano focalizado / ocularizado como subjetivo. Véanse abajo ejemplos extraídos del corpus al respecto. A ellos se añade la integración de nuevos medios subjetivizados, como los videojuegos, por medio de estas soluciones discursivas como en el ejemplo de *Doom* (Andrzej Bartkowiak, 2005) [473].

Por lo tanto, existen planos–secuencia subjetivos. Ahora bien, si de lo que se trata es, no sólo de presentar un encuadre como perteneciente a la mirada de un personaje o de una instancia diegética, sino de mostrar la

articulación completa campo / contracampo o plano / contraplano, entonces parece que la no fragmentación no es capaz de obtener dichos resultados, para los que hace falta, casi por definición, al menos dos de esas unidades básicas de segmentación (la objetiva, que muestra al sujeto observador y la subjetiva, lo que vemos desde su interior). Sin embargo, nuevamente, se está asociando al montaje externo la totalidad del montaje, ignorando las capacidades internas de este. Utilizando una convención semejante, desde un punto de vista teórico (y un discurso técnico–expresivo basado, por ejemplo, en la composición digital) nada se opone a que un movimiento de cámara virtual, por ejemplo, consiga el mismo efecto introduciéndose en un sujeto y transformándose en su mirada, como por ejemplo en *Cómo ser John Malkovich* (Being John Malkovich, Spike Jonze, 1999) [396]. Sin llegar a ese extremo narrativo, también es posible conseguir un efecto semejante de objetivo a subjetivo por medio del montaje interno convencional. El brillante plano–secuencia de *Ojos de serpiente* (Snake Eyes, Brian de Palma, 1998) [378], es un magnífico ejemplo de la posibilidad de conseguir por medios analógicos esa articulación campo / contracampo o plano / contraplano. La mirada subjetiva se construye con los elementos de puesta en escena y puesta en imágenes indicados, y el paso de subjetivo a objetivo se realiza por medio de una hábil utilización de la cámara y el espacio. Puede resultar una secuencia artificiosa porque la estructura interna de introducirse o salir de la mirada de alguien en continuidad ha sido mucho menos empleada que la convención del montaje externo de varios planos, pero como desarrollo conceptual no puede negarse la capacidad al plano–secuencia para desplegar dicha articulación.

Fragmentos / Películas (7/ 1,4%)			Punto de vista subjetivo Focalización / Ocularización
043	Rebeca Rebecca	1940	MDBn / Foc.interna fija – ocularización primaria
266	La noche de Halloween Halloween	1978	MDBn / Foc.interna fija – ocularización primaria
367	Días extraños Strange Days	1995	MDBn / Foc.interna fija – ocularización primaria
378	Ojos de serpiente Snake Eyes	1998	MDBn / Foc.interna fija – oc. primaria / cero

396	Cómo ser John Malkovich Being John Malkovich	1999	MDBn / Foc.interna fija – oc. cero / primaria
473	Doom	2005	MDBn / Foc.interna fija – ocularización primaria
495	La dalia negra The Black Dahlia	2006	MDBn / Foc.interna fija – ocularización primaria

4.6.2.2.- La elipsis.

La elipsis, la omisión o supresión temporal de elementos inscritos en el discurso, es otro de los parámetros negados históricamente a un supuesto catálogo formal restringido de la enunciación en continuidad.

La elipsis implica la eliminación de una parte más o menos amplia de la historia (clausura de un tiempo en el relato) que se considera inútil para los fines de la economía narrativa. Las elipsis pueden ser definidas e indefinidas. Las primeras (en función de su duración mínima) no son percibidas como tales por el espectador, conservándose, así, una apariencia de identidad temporal entre el tiempo del relato y el de la historia.

(Carmona, 2002:189-190)

Tanto la elipsis mecánica, aquella que se realiza entre plano y plano, a veces de unos pocos fotogramas, con fines técnicos de montaje externo, como la narrativa, aquella que elide parte del contenido y del discurso, se han considerado fórmulas o figuras retóricas propias de las puesta en serie: “*El lugar privilegiado para la elipsis lo hallamos a través del montaje, es precisamente en la sucesión de los planos, en su engarce, donde se producen pequeñas y grandes «quebras temporales»*” (Gómez Tarín, 2006:191). Efectivamente, parece que, si en una solución de contracción temporal como la elipsis donde el Tiempo de la Historia prosigue (medurado o no, si se conoce o no, o si es relevante o no la amplitud de la misma) mientras el Tiempo del Discurso no lo hace (TD = 0), es decir, donde se pone en juego la disociación

de los dos tiempos, no tiene cabida una estructura enunciativa como el plano-secuencia donde se reproduce, teóricamente, el ejemplo más evidente de TH = TD.

Sin embargo, ya se vio como Marcas Diferencial Básicas tipo ralentización o aceleración variaban el Tiempo de la Historia a través de mecanismos discursivos. A saber, aunque el plano-secuencia, por definición, esté muy vinculado al respeto absoluto o la equivalencia total cronométrica de los dos tiempos (el del contenido secuencial y el del plano que lo integra), esto no implica que no puedan establecerse distintas relaciones entre ambos tiempos.

Respecto a la elipsis, ya hemos adelantado, en varios ejemplos traídos a colación en otros bloques analíticos, que, paradójicamente, puede estar inscrita en la continuidad, realizada por medios discursivos tanto analógicos como digitales: en *Esa pareja Feliz* (José Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1951) [091] y en *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001) [418] se produce el mismo sentido elíptico, logrando dos estructuras de gran belleza en cuanto a la contradicción de base que supone omitir un Tiempo de la Historia mientras, paradójicamente, se está mostrando esa misma historia en discurso continuo. En estos dos ejemplos enunciativos similares, las parejas se encuentran en un sitio y por medio de un desplazamiento de cámara (analógico, lo que lleva a pensar en el truco, o virtual, lo que lleva a pensar en la forma de hacerlo) aparecen en otro. En estricto discurso ininterrumpido, por lo tanto, se ha producido una elipsis. No sólo, por consiguiente, se puede elidir o suprimir historia en continuidad, sino que además, poéticamente, las posibilidades de este tipo de estructuras antitéticas o paradójicas resultan incuestionablemente más sugestivas y creativas, suponiendo expresivamente un aliciente comunicativo y artístico.

Fragmentos / Películas (7 / 1,4%)			Elipsis en continuidad
091	Esa pareja feliz	1951	MDBr / Elipsis en continuidad
328	Días de eclipse Dni zatmeniya	1988	MDBr / Elipsis en continuidad
365	La mirada de Ulises To viemma tou Odyssea	1995	MDBr / Elipsis en continuidad
416	Desde el infierno From Hell	2001	MDBr / Elipsis en continuidad
418	Moulin Rouge	2001	MDBr / Elipsis en continuidad
441	Ciudad de dios Cidade de deus	2002	MDBr / Elipsis en continuidad
454	Catwoman	2004	MDBr / Elipsis en continuidad

4.6.2.3.- Economía narrativa.

Muy relacionado con el punto anterior se encuentra el concepto de economía narrativa. Este hace alusión a un principio general del relato ficcional cinematográfico por el cual el montaje externo se encarga de la función básica de narrar quedándose con los elementos imprescindibles para ello y desechando lo superfluo, lo innecesario o redundante que pueda presentar el film. Ya se ha expuesto anteriormente la visión al respecto de un montador/director del prestigio de Karel Reisz respecto a experimentos en continuidad como *La soga*:

Debe resultar evidente que si las dos escenas se hubieran montado, se habrían obtenido unos efectos dramáticos más marcados. Podría haberse elegido el momento exacto en el que debe verse la reacción de los dos chicos [...] El montador podría haber medido la duración de los efectos de la manera más

ventajosa sin los estorbos ni las complicaciones físicas que suponen los largos movimientos de cámara. [...] En lugar de la ausencia general de precisión dramática, que es la impresión que produce La Soga, podría haberse conseguido una continuidad precisa y con tensión dramática.

(Reisz / Millar, 2003:218)

Este criterio de precisión, de eliminación de lo aparentemente superfluo o indeterminado, se aplica a cualquier elemento (personajes, acciones, etc.), y el plano–secuencia, en sentido opuesto, es visto como una estructura, por su propia configuración de unidad, relación o nexos, contraria a este planteamiento de economía narrativa. El montaje externo ejerce, por lo tanto, múltiples funciones poéticas que afectan al conjunto de elementos constructivos del film, resultando esas funciones subordinadas a dicha selección o decantación narrativa de cara al espectador:

Para mí, el corte ideal es el que de una vez satisface los siguientes seis criterios: 1) responde a la emoción del momento; 2) hace avanzar el argumento; 3) tiene lugar en un momento que desde el punto de vista del ritmo es interesante y adecuado; 4) tiene en cuenta lo que podría llamarse la “dirección de la mirada”: la preocupación por la situación y el movimiento del foco de interés del espectador dentro del cuadro; 5) respeta la gramática de las tres dimensiones convertidas en dos por la fotografía (las cuestiones del eje, etc.); y 6) respeta la continuidad tridimensional del espacio real (donde se sitúan las personas en un espacio y la relación de unas con otras).

(Murch, 2003:31)

En primer lugar, es el propio principio o fundamento de la economía narrativa el que puede ser puesto en entredicho, ya que se trata de una opción estratégica, una forma de entender el relato, proveniente del cine denominado clásico, no del cine como medio de comunicación en sí mismo. Es decir, un criterio de valor discutible. Frente a esa economía del relato, existen otras

concepciones enunciativas, como, por ejemplo, la contemplación, la extensión durativa de un plano descriptivo con funciones semánticas, ideológicas o estéticas atribuidas, como principio teórico de construcción textual de la imagen.

El plano–secuencia de concepción clásica, en su necesidad de generar nexos para unir los motivos principales de una secuencia (para ir de una escena compuesta por la conversación de dos personajes a una escena con conversación de otros dos, por ejemplo), para llegar de un punto a otro de la acción dramática, consume una duración que va en sentido opuesto a la economía narrativa del cambio de plano. Ahora bien, este planteamiento no es ni bueno, ni necesariamente malo en sí mismo, sino que tiene que ver con las intencionalidades, con la organización y jerarquía de funciones que un sujeto de la enunciación ha decidido plantear para la secuencia. Por ejemplo, su idea motriz puede ser opuesta a la economía narrativa: recrearse estéticamente en la misma por medio de un *travelling* lentamente sostenido o introducir el elemento capital de la unidad de contenido, precisamente, en ese recorrido aparentemente falto de información o emoción.

Sin embargo, en segundo lugar, si bien la economía narrativa es un criterio discursivo discutible (si se llevara a su máxima expresión en el largometraje ficcional, basada en la intriga de predestinación narrativa, las películas policíacas, por ejemplo, podrían resolverse en la primera secuencia, sin dilatación, intriga o suspense), una vez asumida su función en el relato, resulta cierto que la mayoría de las características e intencionalidades de la enunciación en continuidad van en sentido contrario, por definición (plano que integra una secuencia, no los momentos privilegiados de una secuencia) a dicha economía narrativa. Sólo en composiciones de pantalla partida donde se utilizaran varias líneas secuenciales a la vez, como el ejemplo ya comentado de *La cuadrilla de los once*, se establecería cierta economía narrativa pero a nivel de las secuencias implicadas entre sí, no en cada una en particular.

También, como se vio al analizar el discurso de la duración (4.4.2.1.) la existencia de planos–secuencia y tomas largas, que cubren una secuencia

completa o parte de ella en una ínfima duración, puede entenderse como partícipes de esa economía narrativa a nivel global: es decir, se utiliza el recurso de la continuidad para generar secuencias rápidas que ahorran tiempo expositivo en el relato. Por lo tanto, si bien es cierto que no se trata de un parámetro asimilable al plano-secuencia, la economía narrativa no tiene porqué estar reñida con ciertas configuraciones del mismo. Remitimos a los ejemplos expuestos en dicho epígrafe para constatar este hecho.

4.6.2.4.- Articulaciones paralelas o alternas.

Por último, hay que detenerse en las fórmulas de puesta en serie denominadas montaje paralelo y montaje alterno. Aunque para algunos autores resultan coincidentes, y a nivel estructural lo son, pueden distinguirse conceptualmente. Así, con el término montaje paralelo se denomina la puesta en serie sucesiva de dos estructuras espacio-temporalmente no coincidentes, mientras que con la otra expresión se conoce a las combinaciones de puesta en serie que disponen, alternativamente, también, dos unidades, pero espacio-temporalmente coincidentes (por ejemplo, una persecución).

En relación al plano-secuencia, nuevamente, desde un punto de vista teórico anclado en entender la técnica o modo de la continuidad como una herramienta exclusiva del proceso de rodaje, no es posible el montaje paralelo (ya que implica dos secuencias espacio-temporalmente alejadas) y terminológicamente tampoco el montaje alterno (ya que si se produce en el mismo sitio, es preferible convenir que se trata de una única secuencia).

Sin embargo, una vez más, el planteamiento difiere notablemente si consideramos la no fragmentación construida durante el proceso de finalización o postproducción de un film. Por medio de la técnica de la composición, preferiblemente digital, que recordemos era capaz de integrar la puesta en serie en sus contornos, se puede conseguir visualizar simultáneamente en un mismo plano, *x* secuencias paralelas (y decidir si el centro de atención varía sucesivamente o no), como se vio en el ejemplo de polivisión de *Timecode*. Así

mismo, por medio del mismo recurso de partir la pantalla, se puede construir un montaje alterno, como los de las películas citadas más abajo.

Tanto en un caso como el otro, se produce la paradoja de que se suscribe mejor la definición de esas tipologías de montaje con estructuras en continuidad que con articulaciones externas de planos: así, en el caso del montaje paralelo, con un plano-secuencias se consigue su visualización simultánea, algo que no se puede obtener utilizando puesta en serie; a su vez, volviendo al ejemplo de la persecución, en el caso del montaje alterno se puede conseguir el efecto de mostrar, también simultáneamente, al perseguidor y al perseguido, con lo que, además de reproducir la vieja idea baziniana de que cuando se produzcan dos acciones que se necesitan temáticamente, estas se muestren juntas, en continuidad, se logra potenciar los efectos discursivos característicos de las persecuciones u otro tipo de estas estructuras codificadas (mostrar referencias visuales para medir la distancia, generar suspense, etc.).

En resumen, con el plano-secuencia o la toma larga se puede conseguir discursivamente armar estas tipologías de montaje. Ahora bien, como se ha apuntado con anterioridad, aunque los elementos constructivos o poéticos sean semejantes, a la hora de suscribir una determinada fórmula o definición discursiva, las pretensiones enunciativas y la apreciación por el espectador del texto no son iguales, ya se trate de montajes paralelos o alternos de puesta en serie o de no fragmentación, donde la originalidad del discurso se impone claramente a la historia contenida en él.

Fragmentos / Películas (8 / 1,6%)		Articulaciones montaje externo	
172	La cuadrilla de los once Ocean's 11	1961	MDBps / Montaje paralelo
218	El estrangulador de Boston The Boston Strangler	1968	MDBps / Montaje paralelo
220	El estrangulador de Boston The Boston Strangler	1968	MDBps / Montaje alterno
233	Todo va bien Tout va bien	1972	MDBps / Montaje alterno

239	Hermanas Sisters	1973	MDBps / Montaje alterno
240	Hermanas Sisters	1973	MDBps / Montaje alterno
411	Timecode	2000	MDBps / Montaje paralelo
456	Life aquatic The Life Aquatic with Steve Zizou	2004	MDBps / Montaje alterno

4.6.3.- Enunciaciones híbridas.

Según se ha constatado, las técnicas que se entendían características del discurso del montaje externo (a excepción de las puntualizaciones enumeradas respecto a la economía narrativa) pueden ser realizadas por medio de estructuras en continuidad o no fragmentadas. Si bien, por lo tanto, su configuración estratégica enunciativa es distinta, los dos discursos demuestran una capacidad incuestionable a la hora de asumir las funciones y competencias discursivas poéticas, de construcción material del texto, del sistema restante.

Las fronteras técnico–expresivas, por lo tanto, se diluyen, se derrumban. La mezcla o integración discursiva se convierte en el ámbito creativo propio del texto contemporáneo, donde ni la división fundamental entre montaje interno y montaje externo tiene razón de ser en términos poéticos. En su hibridación, en su combinación textual, se encuentra la esencia misma de la construcción posmoderna. De esta manera, el plano–secuencia o la toma larga, como manifestaciones paradigmáticas a la vez que extremas, al límite técnico–expresivo de las posibilidades poéticas de un texto fílmico, resultan un compendio discursivo prácticamente completo de los recursos de puesta en escena, puesta en imágenes y puesta en serie que pueden encontrarse en un film, y replantean, a nivel enunciativo, muchas de las constantes creativas que venían entendiéndose como codificadas, reglamentadas o definitivas.

En el ámbito del híbrido textual radical, que une duraciones mínimas, prácticamente a nivel de fotogramas, con duraciones globales, a nivel de

película o que integra instrumentos propios del montaje interno en el externo y al revés (en el primer caso, por ejemplo, introduciendo movimientos de cámara ultrarrápidos o composiciones dinámicas en planos de ínfima duración con lo que no se aprecia su contenido narrativo, o en el segundo, insertando las fórmulas de articulación plano / contraplano o paralelas-alternas en estructuras en continuidad), el plano–secuencia se destaca como un objeto de estudio privilegiado o una herramienta metodológica o didáctica fundamental para analizar la construcción textual poética contemporánea a nivel global y el proceso completo de transformación, mixtura o reinención, del discurso audiovisual del cine. Si se admite que *“Interesarse por los límites, los cortes y suturas del texto exige algo más que preguntas formales. Con la morfología el problema del sentido no hace más que empezar, porque donde se percibe un límite textual, sea un divisoria interna, sea una frontera entre textos, laten las relaciones intersubjetivas”* (Abril, 2003:19), queda todavía mucho camino por descubrir o recorrer.

Es decir, examinando sincrónicamente las estructuras en continuidad de los textos presentes y sus relaciones intersubjetivas, es de prever que pueda comprenderse su proceso constructivo general. Como se ha apuntado anteriormente, en el plano–secuencia, una unidad específica y medible, se encuentra prácticamente todo a nivel discursivo: lo inabarcable, lo ilimitado, lo imposible.

4.7.- Taxonomía de planos–secuencia.

Debido a la heterogénea cantidad de manifestaciones únicas, irrepetibles, que forman el corpus de planos–secuencia, se plantea la necesidad, una vez realizado el análisis textual desde las diversas perspectivas de estudio, de establecer una tipología, un catálogo de marcos o estructuras generales de análisis donde poder encuadrar esas obras concretas, estilemas de autores determinados, corrientes expresivas y esquemas de producción tecnológica, con el fin de facilitar la exposición de la investigación y extraer y organizar las

debidas conclusiones que, por esa irreductibilidad de los textos puntuales, serían demasiado dispersas y poco satisfactorias.

Como se ha visto, son muchos los rasgos comunes que comparten los planos–secuencia, y bajo los que, por consiguiente, pueden ser clasificados. Encontrar esos rasgos consustanciales, elegir los pertinentes, desechar los intrascendentes, y elaborar una taxonomía sencilla, a la vez que rigurosa y exhaustiva, es la labor desarrollada una vez analizado individualmente, según la metodología establecida, el conjunto de planos–secuencia o tomas largas incluidos en la muestra.

Nos hemos orientado en base a otros trabajos clasificatorios precedentes, pero, por su falta de precisión, actualidad y pertinencia teórica y práctica a la hora de investigar a fondo el plano–secuencia como técnica o modo de enunciación fílmica, la taxonomía que proponemos es original y pertenece a nuestra propia labor de investigación.

Al establecer la ciencia y arte de la Poética, el marco general que comprende las áreas narrativas, retóricas, estéticas, semánticas, creativas y pragmáticas de construcción de un texto fílmico, como principal materia de estudio, resulta lógico que figure ese criterio de construcción discursiva como el esquema a seguir para acotar una completa tipología de planos–secuencia.

Siguiendo los casos o tipos de planos¹³⁷ que Gilles Deleuze distingue de forma algo caótica, puede empezarse a erigir una taxonomía original. El filósofo propone que, en el primer caso,

[...] es el movimiento continuo de la cámara lo que definirá al plano, cualesquiera que sean los cambios de ángulo y de punto de vista múltiples (por ejemplo, un travelling). En un segundo caso, la unidad del plano estará constituida por la continuidad de

¹³⁷ Para Deleuze en primera instancia, aunque luego centre la definición: “Se puede reservar la palabra «plano» para las determinaciones espaciales, porciones de espacio o distancias con respecto a la cámara” (1984:45).

raccord, aunque esa unidad tenga por «materia» dos o varios planos sucesivos que, por otra parte, pueden ser fijos. Asimismo, los planos móviles pueden deber su distinción tan sólo a imposiciones materiales, y formar una unidad perfecta en función de la naturaleza de su raccord¹³⁸ [...] En un tercer caso, nos hallamos ante un plano de larga duración fija o móvil, «plano-secuencia», con profundidad de campo: este tipo de plano comprende en sí mismo todas las porciones de espacio a la vez, del primer plano al plano largo, pero lo mismo presenta una unidad que permite definirlo como plano. [...] En un cuarto caso, el plano-secuencia (porque lo hay de muchas clases) ya no implica ninguna profundidad, ni de superposición ni de penetración: por el contrario, proyecta todos los planos espaciales sobre un único primer plano que pasa por diferentes encuadres, de tal manera que la unidad del plano remite a la perfecta planitud de la imagen, mientras que la multiplicidad correlativa es la de las rectificaciones del encuadre.

(Deleuze, 1984:46–47)

En esta tipología, plena de vaguedades, imprecisiones y errores alarmantes (baste reseñar que está realizando una aparente completa tipología de planos y, al definir el último, apunta que es otro tipo de plano–secuencia “*porque lo hay de muchas clases*”, como justificándose, sin puntualizar si se refiere a otros tipos, a variaciones dentro de obras concretas de los tipos que propone o simplemente al cuarto de los casos propuestos), se encuentran, sin embargo, bien es cierto que descolocados y disimulados, los dos criterios que se han tomado en esta investigación para realizar una taxonomía.

Dejando a un lado que este trabajo se centra en la unidad específica denominada plano–secuencia y Deleuze lo hace con el plano en general, el autor distingue por un lado los planos–secuencia contruidos en profundidad de

¹³⁸ Se refiere el autor a dos planos cortados por un impedimento de producción: la ventana traspasada por la cámara de *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, 1941), por ejemplo, que han sido proyectados o diseñados teóricamente como uno sólo.

campo (ya hemos apuntado en varias ocasiones que una de las equivocaciones más presentes en la bibliografía fílmica es confundir el medio tecnológico con el fin) y “*los basados en las rectificaciones del encuadre*”. Es decir, una división en parámetros técnico–expresivos, semejante a la que, constatábamos, se producía en el cine clásico y que definíamos terminológicamente como reencuadramiento o seguimiento.

Por otro lado, refiriéndose a planos continuos en proyecto que en el texto están divididos en dos, habla de las “*imposiciones materiales*”, lo que, más que elecciones discursivas de técnica o de expresión, son impedimentos o condicionantes de producción, encuadrables en otro criterio distinto, de funcionalidad, de las diferentes causas o intencionalidades (de meramente prácticas a ideológicas, pasando por narrativas, estéticas, etc.) que pueden dar lugar a que un director se decante por una enunciación en continuidad.

Se dispone, por lo tanto, de dos criterios pertinentes para establecer una clasificación. Es decir, creemos adecuado establecer una doble taxonomía de planos–secuencia o tomas largas, de enunciación en continuidad:

1. Según su configuración discursiva técnico–expresiva.
2. Según su función o intencionalidad enunciativa en el texto fílmico.

A continuación se desarrollarán dichas clasificaciones atendiendo a estos dos criterios fundamentales. Se elige este orden, pese a que las intencionalidades enunciativas preceden a su configuración discursiva en la obra, porque las funciones enunciativas definitivas (que ejercen a modo de espejo de las intenciones) se desprenden una vez el texto ha sido construido en su totalidad.

4.7.1.- Según su configuración discursiva técnico–expresiva.

Siguiendo criterios discursivos de realización técnico–expresiva, los parámetros tecnológicos y creativos que, hemos visto, se han ido sucediendo en la Historia del Cine, podemos distinguir dos grandes bloques de planos–secuencia:

- 1. De montaje interno o de proceso de rodaje.**
- 2. De montaje externo o de proceso de postproducción.**

Los primeros son los planos–secuencia que se elaboran durante la fase de rodaje de un film y permanecen inalterados, en cuanto a sus constituyentes internos, en el montaje posterior. Su unidad de proceso, por lo tanto, es la toma. Los segundos son los que se inventan y componen verticalmente durante la postproducción, a partir de diversos materiales y sustancias expresivas, integradas para conformar una estructura en continuidad. Su unidad de proceso, por consiguiente, es la capa.

Es decir, los de montaje interno son representados o captados, responden a un estricto referente real, al registro por medio de una cámara de una continuidad espacio-temporal preexistente, ya sea ésta natural (localización) o construida (decorados artificiales), mientras que los de montaje externo, que son virtuales o fabricados, no tienen porqué adscribirse a un espacio-tiempo único o a una diégesis previamente materializada (aunque su finalidad sea, en muchos casos, parecer que pertenecen al primer grupo). Los primeros son los planos–secuencia convencionales, los que tienen, según se ha apuntado, como unidad básica de proceso la toma cinematográfica. Los segundos son los que, después de varias tentativas tecnológicas (retroproyección o *Split-Screen*, como se vio) han irrumpido con fuerza por medio de la cultura digital y utilizan como unidad básica de proceso la capa cinematográfica.

Tanto uno como otro tipo detentan el mismo estatuto como técnicas o modos de continuidad o no fragmentación. No se establece, por lo tanto, ningún criterio de subordinación entre el plano–secuencia de rodaje y el plano–

secuencia de postproducción. Son dos manifestaciones técnico-expresivas distintas con unas características determinadas, como se comprobó. Si se observa la siguiente tabla:

Según el proceso técnico-expresivos		
Estructuras en continuidad de montaje interno (TOMA / RODAJE)	459	91,8 %
Estructuras en continuidad de montaje externo (CAPA / POSTPRODUCCIÓN)	41	8,2 %

Las estructuras en continuidad de montaje interno son abrumadoramente mayoritarias respecto a las de montaje externo. Esto es debido, primero, a la aparición y desarrollo de los fundamentos tecnológicos históricos que posibilitan una y otra tendencia de la técnica o modo de la no fragmentación. Mientras que la maquinaria de rodaje se inventó y perfeccionó en los primeros años del cine, la composición digital, base de la continuidad en postproducción, es de implantación muy reciente y, por tanto, sensiblemente menor su número de manifestaciones. En segundo lugar, en términos cuantitativos, resulta natural que el rodaje siga permaneciendo, por la propia naturaleza constructiva del cine, como la opción predominante. El plano-secuencia o la toma larga de postproducción, al contener o integrar a la otra (previa en la creación de sustancias expresivas como componentes digitales o capas), es de prever que siempre tendrá un número inferior de obras, pese a su creciente presencia en los textos fílmicos. Sin embargo, cualitativamente, como se ha apuntado, hay que considerar el valor de las dos soluciones discursivas como equivalente, ya que las profundas diferencias que derivan de sus características intrínsecas (como procesos de creación textual) son las que provocan su catalogación taxonómica.

4.7.1.1.- De montaje interno o de proceso de rodaje.

Dentro de este grupo se distinguen dos variantes, siempre entendiendo que dichas subdivisiones no se presentan de forma complementaria sino que son necesarias y se inscriben en todos y cada uno de los ejemplos. Es decir, se produce una jerarquía de importancia entre ellas, según su configuración discursiva preeminente, sólo apreciable a nivel textual específico de una obra determinada. Por consiguiente, existen planos–secuencia basados en:

- a. La puesta en escena.
- b. La puesta en imágenes.

Estructuras en continuidad de montaje interno		
Predominancia Puesta en Escena	152	33,1 %
Predominancia Puesta en Imágenes	307	66,9 %

Las estructuras en continuidad de montaje interno con predominancia de la puesta en imágenes duplican a los de puesta en escena, por dos motivos: engloban gran parte de las primeras (todo plano–secuencia o toma larga, necesariamente dispone de una puesta en escena) pero no a la inversa, es decir, puede considerarse como montaje interno en sentido compuesto, lo que la asocia directamente con la técnica o modo de la enunciación no fragmentada. En segundo lugar, relacionado con esto, las intervenciones en el dispositivo de captación (la puesta en imágenes móvil, sobre todo) se han asociado históricamente al plano–secuencia o a la toma larga como opciones prácticas codificadas. De ahí su mayor presencia porcentual. No hay que pasar por alto que el movimiento interno es consustancial a las dos estructuras en continuidad: *“Cuando hablamos de movimiento interno nos estamos refiriendo en la profesión cinematográfica a aquellos que registra el programa y se perciben dentro del encuadre, durante la proyección del plano. Movimiento*

interno son los desplazamientos de los personajes o los objetos y también el resultado visual de los movimientos de cámara.” (Fernández Sánchez, 1997:247), por lo que su presencia en términos cuantitativos se encuentra, lógicamente, interrelacionada (a mayor movimiento interno de puesta en escena es de suponer, en teoría, mayor movimiento interno de puesta en imágenes cubriendo dicha representación).

Lo que resulta distinguible, y por ello susceptible de catalogación, es la relevancia poética de cada vertiente en un plano–secuencia o toma larga concreta, basculando, por un lado, entre un grupo y otro con varios grados de importancia¹³⁹, y, sobre todo, es posible asumir criterios taxonómicos al haberse resumido o esquematizado históricamente una y otra forma en ciertos modelos claramente observables a la hora de investigar un texto determinado.

Resulta muy útil, por consiguiente, tanto para el creador como para el analista, poder segmentar los dos modelos, por muy indisolubles que resulten en determinados textos, y así enfocar sus esfuerzos de ideación o de comprensión didáctica de forma sistematizada.

En los planos–secuencia de montaje interno basados, fundamentalmente, en la puesta en escena, los constituyentes preeminentes, los marcos de actuación en cuanto a las decisiones técnico–expresivas tomadas por un enunciador, los establecen las Marcas Diferenciales Básicas de Puesta en Escena. Desde un punto de vista narratológico, el espacio y los personajes. Por un lado, la localización, escenografía, decorados, mobiliario y atrezzo, es decir, los criterios plásticos (forma y color) del objeto o del universo, y, por otro, los actores, sus desplazamientos por la diégesis, acciones desarrolladas, interpretaciones (diálogo, comunicación no verbal, vestuario y maquillaje) y coreografías o relaciones dramáticas con el resto de sujetos.

¹³⁹ Incluso, al cincuenta por ciento, proponiendo manifestaciones donde puede constatarse una relevancia pareja o similar entre los constituyentes de la puesta en escena y los de puesta en imágenes.

Los elementos previos o preexistentes a la captación de la imagen, por lo tanto, mantienen su hegemonía sobre procesos posteriores que pudieran modificarla, como dicho registro mecánico o el añadido de efectos.

La estructura recurrente por antonomasia, el modelo paradigmático dentro de este apartado del montaje interno de puesta en escena es el plano–secuencia construido en términos, dispuesto en profundidad espacial. Lo que, como se ha comentado en repetidas ocasiones, confundiendo la herramienta fotográfica u óptica que lo permite (y que pertenece, por lo tanto, a la puesta en imágenes), se ha venido a denominar, planos–secuencia de profundidad de campo. Su principal característica reside en que privilegia la perspectiva, la sensación tridimensional de la imagen, y permite interactuar a los personajes en un espacio que parece existir por sí mismo, a la vez que les consiente regular los tiempos según vayan estableciendo el orden de las acciones. Es decir, sus características principales responden a elementos discursivos heterogéneos de puesta en escena, siendo la profundidad de campo o la lente varifocal unas herramientas tecnológicas que permiten la presencia de esos múltiples elementos.

Por otro lado, si esa construcción en términos de profundidad se establece con otros instrumentos ópticos, como el zoom o el enfoque/desenfoco, y según su grado de relevancia en la configuración del texto, no podría hablarse de estructuras en continuidad de este tipo, sino del modelo siguiente.

En los planos–secuencia de montaje interno orientados, en mayor medida, a las funciones de puesta en imágenes (o sonidos, siempre ignorados en los análisis fílmicos) se observan también varios rasgos destacables.

Se trata de un proceso posterior, de segundo nivel, cuya misión es captar y registrar una realidad preexistente, los conformantes del contenido narrativo (espacio, tiempo, personajes y acciones) presentes o establecidos en la diégesis. El dispositivo de captación audiovisual y las distintas intervenciones

que se efectúen sobre su elemento nuclear, el encuadre, resultan, por lo tanto, la herramienta poética principal.

El equipo o material de iluminación, la situación de luminarias con funciones técnico-expresivas, si no forman parte del universo de la ficción¹⁴⁰, puede incluirse en este apartado, pero su presencia queda relegada o subordinada a los intereses de la cámara.

La diferencia, por lo tanto, entre un plano-secuencia de puesta en escena y otro de puesta en imágenes es la importancia o la función que ostentan en el mismo los elementos representados de la diégesis y su captación o registro.

Siguiendo el esquema de análisis textual poético propuesto para este trabajo de investigación, respecto al instrumento metodológico que denominábamos Marca Diferencial Básica, en un determinado fragmento en continuidad, lo relevante, lo proclive a ser analizado, puede ser la acción dramática en el espacio de un personaje, la interpretación de un actor. En este caso, por ser uno de sus elementos constituyentes principales, nos encontraríamos ante un plano-secuencia de montaje interno de puesta en escena. Si, por el contrario, un personaje es utilizado, de forma meramente funcional, como excusa para disimular un recorrido de cámara (como vimos es rasgo característico de la enunciación clásica, que intenta enmascarar el dispositivo), que, al ir mostrando un determinado espacio, pretende dar a conocer al espectador, con la apariencia de hacerlo desde dentro, el universo ficcional, nos encontramos con un plano-secuencia de montaje interno de puesta en imágenes.

Por esa intención manifiesta de borrar las huellas de la enunciación, que además es propia del montaje en continuidad, ya que una de las intervenciones más evidentes sobre una supuesta diégesis autónoma, como se ha comentado

¹⁴⁰ Salvo en las contadas situaciones en las que se integran de forma natural en la diégesis, por ejemplo, por medio de farolas. Entonces quedarían a medio camino entre la puesta en escena y la puesta en imágenes.

anteriormente, es el corte físico del montaje externo, pero, sobre todo, por la búsqueda de una integración o coherencia absoluta entre contenido y discurso¹⁴¹, pretendida con ahínco en bastantes ejemplos, pueden encontrarse los dos tipos de forma prácticamente indisoluble. La cámara, en este caso, suele limitarse a ir reencuadrando la acción, eso sí, otorgándole en el proceso nuevos valores expresivos (tamaño de plano, angulación variable, etc.). En tal caso, se requerirá un análisis completo del conjunto de parámetros, ya que tanto ciertos elementos de la puesta en escena como ciertos elementos de la puesta en imágenes resultan pertinentes o adecuados al estudio.

En los planos-secuencia de puesta en imágenes esos rasgos, como hemos apuntado más arriba, se centran en el dispositivo de captación y las intervenciones técnico-expresivas que se realizan sobre el mismo. Es decir, los parámetros existentes para la construcción visual de un encuadre: formato del cuadro (Académico, Cinemascope, etc.); emplazamiento de la cámara; campo / fuera de campo; distancia al objeto o escala humana de tamaños de plano (PG, PP, etc.); objetivo (angulares, teleobjetivo, de focal variable o zoom, etc.); intervenciones en el enfoque; angulación (picado, cenital, etc.); fijo / estático o en movimiento / dinámico, sobre sí mismo (panorámica) o incluyendo desplazamiento (*travelling*, *Steadicam*, etc.); composición (peso visual, actualizaciones); iluminación; emulsión, soporte fotoquímico o videográfico (colorimetría, sensibilidad, etc.); y la configuración sonora no verbal, la música o los efectos sonoros.

El plano-secuencia de montaje interno enfocado a la puesta en imágenes también ha generado modelos, estructuras recurrentes, en las que pueden englobarse una gran cantidad de textos. En principio, su labor es más descriptiva que narrativa, lo que privilegia su presencia al comienzo de los filmes o como introducción espacio-temporal de determinados ámbitos secuenciales de la diégesis. Pero esto, como hemos visto, en su infinita casuística, no tiene necesariamente porqué ser así. En cambio, los que derivan

¹⁴¹ Sigue existiendo en la teoría fílmica una confusión entre los elementos del contenido y los del discurso en lo que respecta a la interpretación. Por ejemplo, entre un personaje (elemento perteneciente a la historia), y las distintas herramientas del actor para dar vida a ese personaje (que se encuadrarían en el ámbito del discurso).

de ese carácter descriptivo a nivel de formulaciones concretas dentro de la acción dramática, son los modelos históricos de planos-secuencia específicos de *travelling*, *Steadicam* (reformulación tecnológica del anterior) o de zoom¹⁴². A lo largo de la Historia del Cine se encuentran muchos ejemplos de cada uno de los tipos, cada uno con sus particularidades, pero siempre bajo esquemas muy definidos en torno a esos encuadres móviles o variables del *travelling*, la *Steadicam* o el zoom. En definitiva, este paradigma se resume en el método de reencuadramiento o seguimiento de la acción.

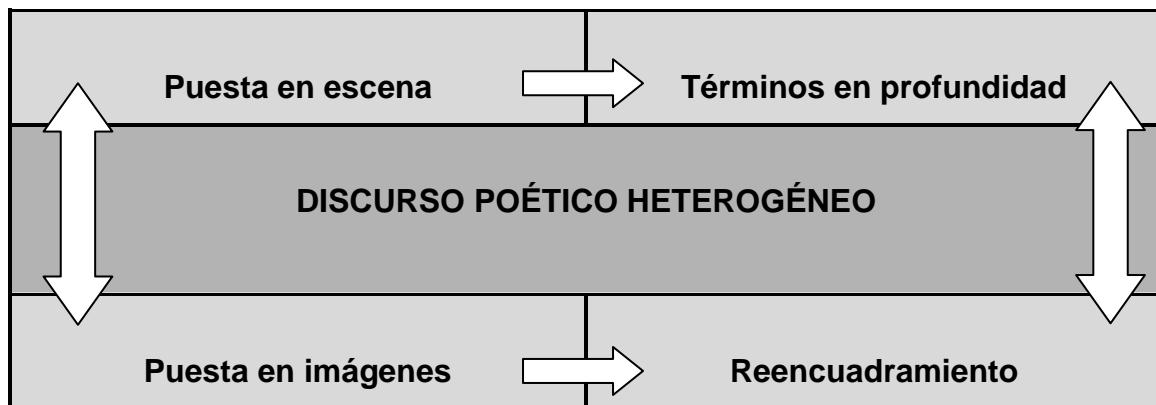
El reencuadramiento dinamiza o actualiza la composición empleando para ello el conjunto de recursos variables de la puesta en escena integrados en la intervención discursiva que se realiza posteriormente sobre la puesta en imágenes: reencuadramiento debido al movimiento interno (términos, diagonales, verticales, etc.) del personaje y la coreografía entre varios de ellos; como consecuencia de la irrupción de un nuevo/s sujeto/s en el encuadre; como anticipación a una acción; como libertad o desapego narrativo al recorrer descriptivamente el espacio aparentemente irrelevante, desechando la acción principal (con el fuera de campo, por ejemplo); como articulación de una focalización interna o subjetiva (más cercana al eje); como desarrollo del eje de miradas, de dirección y su angulación; y como herramienta para aislar un objeto o detalle determinado o por el contrario, para mostrar el conjunto escénico. Para materializar estos cambios dramáticos, el reencuadramiento emplea sincrónicamente el desplazamiento o movimiento de la cámara y las intervenciones ópticas posibles (cambio de foco, zoom), jugando con las cuatro combinaciones posibles de intervención interrelacionada: coincidir simultáneamente con los elementos de puesta en escena, antecederlos, proseguirlos o contradecirlos (con contramovimientos o desencuadres, por ejemplo).

Los arquetipos de puesta en escena y puesta en imágenes, como hemos visto, no son exclusivos, ni mucho menos normativos o preceptivos en sentido

¹⁴² El zoom óptico ha sido sustituido, ofreciendo mayores posibilidades, por el zoom digital de las cámaras simuladas virtuales. Los resultados, a nivel de contenido (irreales o imposibles en el digital) y de discurso (virtuosismo visual de la composición por ordenador) no son comparables.

gramatical, pero sirven de modelo referencial (para suscribirlo, superarlo o transformarlo) a las múltiples manifestaciones discursivas concretas del plano–secuencia o la toma larga que utilizan el extenso catálogo de elementos técnico–expresivos para configurarse textualmente.

Paradigmas de estructuras en continuidad de montaje interno



4.7.1.2.- De montaje externo o de proceso de postproducción.

Los planos–secuencia que no están planteados y finalizados durante la fase de rodaje de un film y no permanecen inalterados en el montaje de copia estándar del mismo, sino que son diseñados y realizados durante las tareas de postproducción, guardan una serie de diferencias notables con respecto al grupo taxonómico precedente.

Si en los ejemplos en continuidad de montaje interno, la fuente material se ceñía de forma exclusiva a la toma única registrada en rodaje,

TOMA = PLANO = PLANO–SECUENCIA

en los planos–secuencia virtuales o fabricados en postproducción esa fuente originaria no se circunscribe a la captación de imagen en movimiento por medios cinematográficos, sino que su origen se basa en diversas sustancias

expresivas que, a su vez, conforman el rasgo discursivo que denominábamos capa, por ejemplo:

- Toma (personaje caminando) → **CAPA₁**
- Infografía (calle virtual) → **CAPA₂**
- Cámara virtual (zoom in o de acercamiento) → **CAPA₃**

Las cuales, una vez compuestas sincrónicamente, verticalmente en el tiempo, en un mismo plano, dan lugar a una construcción en continuidad que abarca toda una secuencia o una composición virtual de larga duración.

$$\mathbf{CAPA_1 + CAPA_2 + CAPA_3 = PLANO = PLANO-SECUENCIA}$$

Cuando se analizó el plano–secuencia posmoderno, única etapa de la Historia del Cine, por el momento, en la que se pueden encontrar, de forma plenamente desarrollada (vimos trucajes desde la etapa muda hasta la pantalla partida de los años sesenta, pero las intenciones quedaban muy por encima de las posibilidades discursivas), este segundo tipo de obras (siendo este el principal motivo de que cuantitativamente sigan siendo muy minoritarias), se apuntaron una serie de características que son muy esclarecedoras de las divergencias entre estos trabajos y los de puesta en escena o puesta en imágenes analógicos: irrealidad, simulación, predilección por el significante, virtuosismo, etc. Hay que añadir ahora que, también, resulta posible alternar los dos sistemas, y así, por ejemplo que una de esas capas de naturaleza de rodaje o compuesta por una toma (CAPA₁), sea en sí misma una estructura en continuidad o un plano–secuencia.

El paradigma principal, por lo tanto, de la continuidad lograda a través de montaje externo de distintas unidades en postproducción lo representa la composición o construcción vertical de elementos heterogéneos integrados en una única unidad plano. Esta integración a podido ser por medios analógicos

(trucaje de laboratorio, sobreimpresión o pantalla partida) o digitales (por medios informatizados).

Estructuras en continuidad de montaje externo		
Composición Analógica	14	34,1 %
Composición Digital	27	65,9 %

Aún siendo su irrupción y desarrollo muy posterior, la composición digital, prácticamente, duplica a la analógica, sin duda por su mayor perfeccionamiento como proceso creativo y superior tratamiento discursivo en los textos resultantes.

A nivel técnico–expresivo, la principal aportación de las herramientas digitales ha consistido en eliminar las constricciones espacio-temporales o materiales establecidas, como la duración limitada por el metraje contenido en un chasis, superado por el soporte de vídeo digital o la necesidad de registrar un espacio real, donde un problema de localización, como rebasar una puerta, ya era motivo de corte, superado por la posibilidad de ensamblar mundos imposibles de forma imperceptible. En la composición digital, los elementos de puesta en escena pueden registrarse o inventarse (la creación de actores virtuales es ahora uno de sus ámbitos de experimentación más demandados), los parámetros de puesta en imágenes pueden generarse (invención de dispositivos informatizados) y, finalmente, la puesta en serie puede convertirse en montaje en vertical o integración completa de constituyentes de distinta naturaleza (como composición–secuencia o capas largas).

Estas diferencias discursivas, susceptibles de conformar una taxonomía son aun más evidentes si se analizan las funciones que en un texto contemporáneo puede desarrollar un plano–secuencia, ajustándose, según un enunciador, siguiendo sus intenciones poéticas, privilegie unos u otros de

esos rasgos, a esos dos grandes marcos, tanto de rodaje, como de postproducción.

4.7.2.- Según su intencionalidad y funcionalidad enunciativa.

Hay que puntualizar una serie de aspectos antes de establecer la correspondiente taxonomía de planos–secuencia atendiendo a su intención y función en el texto fílmico.

En primer lugar, hay que distinguir entre intención y función enunciativas. Las intenciones operan a nivel creativo, semántico y retórico, e implican el diseño, la proyección o la planificación del proceso textual a nivel de propósitos o finalidades. Las funciones, en cambio, son las materializaciones textuales, las ejecuciones o realizaciones técnico–expresivas de ese proceso intencional, que pueden ser apreciadas por un espectador. Por lo tanto, las funciones no son, exclusivamente, las características dispuestas en el discurso, sino la observación o consideración de dichas intenciones materializadas textualmente según el criterio de un sujeto receptor.

Por lo tanto, puede existir coherencia o disparidad entre la intención del enunciador, la función definitiva de su creación textual y el análisis posterior. En esta taxonomía, sin embargo, partimos de la base de que los propósitos y su realización son los mismos y que el análisis textual se efectúa a partir de esta completa convergencia teórico-práctica.

En segundo lugar, en escasas ocasiones puede señalarse una única intención/función en la construcción de un plano–secuencia o toma larga. Su utilidad, su aportación al texto, suele provenir de una suma de propósitos y planteamientos operativos de variada índole.

Ahora bien, aunque converjan múltiples intenciones/funciones en un mismo plano–secuencia, puede constatarse la existencia de una organización jerárquica entre ellas, férreamente instaurada, pero sólo vigente para cada ejemplo concreto. Es decir, a la hora de decantarse por el montaje externo

convencional o por las construcciones en continuidad, el autor o máximos responsables del film habrán sopesado un número determinado de requerimientos enunciativos que dicha elección deberá plantear, solventar o solucionar.

Dentro de esas premisas enunciativas, como se ha apuntado, primaran unos criterios intencionales sobre otros, y en base a esta relación jerarquizada acordamos que pueda producirse una clasificación, siempre admitiendo que cualquier análisis dirigido desde un ámbito concreto tenderá a valorar y diferenciar las funciones afines en detrimento de las espurias (por ejemplo, un análisis textual retórico de un plano-secuencia se centrará en su intención/función persuasiva y en el estudio constructivo de las figuras que lo componen) y que no puede constituirse una jerarquía de funciones enunciativas en abstracto (dotar de mayor importancia a las narrativas o a las ideológicas, por apuntar dos casos siempre favorecidos por la bibliografía teórica) sino en relación a un texto determinado, donde esa jerarquía se establece y está vigente sólo para ese ejemplo en particular.

Se comprobará que estas intenciones/funciones enunciativas resultan en gran medida coincidentes con los factores poéticos de enunciación que se enumeraron en el punto 4.4.1., con varias salvedades. Por un lado, se incluyen otras, no específicamente pertenecientes a la Poética Fílmica, pero muy relevantes textualmente, como las funciones operativas o de producción. Por otro, se reestructuran taxonómicamente, con un propósito metodológico didáctico, los principales factores que fueron observados e interpretados en el análisis textual. Por último, no se añaden datos estadísticos debido a la imposibilidad de contrastar determinadas tendencias de estas intencionalidades / funciones por pertenecer al proceso de creación y no al resultado textual propiamente dicho.

Según este criterio intencional/funcional, pueden clasificarse las estructuras en continuidad como operativas o de producción, teórico-semánticas, narrativas, estéticas y otras intencionalidades / funciones poéticas (retóricas, creativas y pragmáticas).

4.7.2.1.- Intencionalidades / funciones operativas.

Tradicionalmente denostadas o ignoradas por los estudiosos fílmicos, por remitir al carácter industrial o comercial del cine, erróneamente enfrentado al perfil artístico del mismo, las funciones referidas al ámbito de la producción han provocado numerosos ejemplos de planos-secuencia, por lo que no se ha creído oportuno (pese a que no son estrictamente poéticas) dejarlas fuera de esta investigación.

En este tipo, la técnica o modo de enunciación en continuidad se entiende como una forma operativa de ahorrar factor tiempo, por lo tanto, recursos económicos, durante la fase de rodaje: *“A veces los cineastas independientes, especialmente debido a limitaciones financieras, deben confiar en los planos secuencia, pero, si el tema es interesante, el guión es directo y los intérpretes auténticos, se puede conseguir una honestidad y una sinceridad refrescantes”* (Konigsberg, 2004:425). Es decir, se valora su naturaleza poco onerosa y se le atribuyen temáticas y funciones discursivas determinadas.

El plano-secuencia es planteado, por consiguiente, como un plano más o menos simple, en detrimento de posibles concepciones más elaboradas (con desplazamientos, reencuadres y tamaños de plano muy heterogéneos, por ejemplo) que resulta más adecuado, desde el punto de vista de la producción para cubrir determinado fragmento del guión, que el recurso a una combinación de planos por montaje externo, con los cambios de campos de luz, por ejemplo, que ello conllevaría y que retrasarían la ejecución de una secuencia. Así, el plantear, desde el punto de vista de la Producción Cinematográfica, un rodaje fundamentado en la técnica o modo de la continuidad, *“[...] puede dar como resultado una producción que se paraliza continuamente para esperar a que alguien intente perfeccionar un movimiento complejo de cámara que tiene poco que ofrecer a la historia que se cuenta, al margen de la virtuosidad egocéntrica que esconde”* (Rabiger, 1993:147-148). Justificaciones del empleo del plano-secuencia por motivos de producción se encuentran reseñados en varios autores. El contexto económico difícil del cine español de los 50/60, por

ejemplo, explica para algunos teóricos la recurrencia al plano–secuencia de Luis García Berlanga:

Recordemos que la industria española atravesaba una situación económica crítica. [...] afectaba directamente a establecer los tiempos de rodaje, obligando a la brevedad y la rapidez, hechos que impedían planificar con una puesta en escena rica en fragmentación. La única manera de cumplir los plazos de producción era usando la técnica de las tomas largas que a veces llegaron a convertirse en larguísimos planos-secuencia.

(Perales, 1994:396)

Es decir, se minusvaloran las cualidades poéticas complejas en detrimento de los condicionamientos operativos o logísticos, que conducen, ineluctablemente, a la sencillez de la lógica industrial de producción: se habla entonces de comodidad y rapidez, de una opción eminentemente práctica, por oposición al método de producción estandarizado del montaje externo. Las ventajas económicas que ofrece son evidentes, porque cuando se llega a la sala de montaje o edición, después de haberla rodado con escaso factor tiempo de rodaje y el justo y preciso material fungible, y, por lo tanto, con un notable ahorro, la secuencia ya se encuentra construida textualmente, y sólo debe ser empalmada con la siguiente.

De este modo, como se mencionó al analizar las unidades de segmentación, el plano–secuencia queda emparentado con la técnica del plano master, con la única salvedad de que el primero permanece inalterado durante la fase de finalización de la película y el segundo admite insertadas otras unidades en su continuidad por medio de montaje externo.

Varios contenidos son susceptibles de permitir o potenciar la aparición de estos planos–secuencia de producción, como las secuencias sencillas, de tránsito, que por su escasa relevancia informativa o expresiva, no requieran una cuidada planificación. Así, respecto a *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) el montador Walter Munch afirma que “[...] muchas de las

escenas de transición constaban solo de un plano-secuencia: Francis había usado tanta película y tanto tiempo en los grandes acontecimientos que lo compensaba concediendo un mínimo tiempo a algunas de esas escenas intermedias.” (Murch, 2003:14). En el fondo, subyace la idea de la dificultad intrínseca al plano-secuencia, y de los impedimentos operativos que supone su proceso de gestación durante el rodaje:

La otra consideración es que incluso aunque todo esté disponible simultáneamente, es muy difícil rodar largas tomas y conseguir que todos los elementos funcionen cada vez. Los directores europeos tienden a rodar más planos-secuencia complicados que los americanos, pero incluso si uno es Ingmar Bergman, lo que se puede manipular tiene un límite. Precisamente al final, un efecto especial podría no funcionar o alguien podría olvidar su texto o podría fundirse alguna luz, y entonces todo tendría que volver a repetirse. Naturalmente, cuanto más larga sea una toma más posibilidades hay de que surja un error.

(Murch, 2003:21)

Igualmente, algunos modelos de referencia resultan más adecuados, como el plano-secuencia fijo o sin desplazamientos de cámara, poco elaborado a nivel de puesta en escena y puesta en imágenes, debido a que se trata, en el fondo, de un plano convencional que tiene la particularidad de abarcar toda una secuencia. No debe confundirse, sin embargo, poca duración o simplicidad con planos-secuencia más orientados a criterios de producción que a criterios creativos. Muchos ejemplos de apariencia poco compleja o presencia breve son elecciones autorales con fines poéticos y no meras soluciones de compromiso para solventar un rodaje.

En cuanto al proceso de realización, estas intencionalidades operativas comienzan a plantearse en la fase de preproducción, cuando se planifica técnicamente el guión literario. A pesar de que la continuidad se plantea como una solución global para cubrir muchas páginas del mismo de una sola toma, “Lewis resumió en un plano de cuatro minutos diecisiete páginas del libreto de

Mackinlay Cantor¹⁴³” (Memba, 2006:101) dicha herramienta no incluye explícitamente las decisiones de dirección o montaje que se aplicarán con posterioridad, por lo que no se puede hablar de que el plano–secuencia o la toma larga ya estén inscritas o escritas en el guión literario, sino que a partir de él, en la localización o en la planificación o fraccionamiento técnico se decide (tanto desde el punto de vista de la producción como de la dirección) si segmentar las secuencias mecánicas o narrativas o establecer conexiones ininterrumpidas dentro de sus límites y entre ellas.

El realizador saldrá del lugar con la escena estructurada. Hay que hacer siempre un dibujo del plano o “planta” del lugar que será de fundamental utilidad para el trabajo mental de puesta en escena que el realizador llevará a cabo en su casa. En esa etapa podrá afinar su descomposición en tomas, podrá adaptar movimientos de los actores de acuerdo a las posibilidades del lugar (desniveles, escaleras, puertas, cocinas, muebles, ventanas) y también plantearse los movimientos de cámara.

(Kuhn, 1982:61)

Citemos como ejemplo de este apartado la interesante secuencia del autobús de *Nunca en domingo* (Pote Tin Kyriaki / Never on Sunday, Jules Dassin, 1960) [162]. Siendo el único plano–secuencia del film, más que responder a una elección creativa, se presenta como un recurso rápido, sencillo y eficaz de resolver un espacio complicado de rodaje (un estrecho autobús urbano) y de cubrir adecuadamente una secuencia donde lo relevante, el elemento sobre el que centrar la atención, la Marca Diferencial Básica, es el diálogo entre dos intérpretes sentados y no la elección propiamente dicha de montaje interno o montaje externo.

Ahora bien, un análisis exhaustivo del corpus de esta investigación da sobrada cuenta del fenómeno contrario: si el plano–secuencia utiliza una infraestructura compleja de producción (maquinaria de cámara, construcción de

¹⁴³ Se refiere a la mencionada secuencia del atraco de *El demonio de las armas*.

decorados, etc.) estas intenciones o funciones operativas quedan en un segundo plano respecto al resto de pretensiones enunciativas.

4.7.2.2.- Intencionalidades / funciones teórico–semánticas.

Como hemos visto, el plano–secuencia ha sido históricamente un reducto fértil y privilegiado del pensamiento cinematográfico, legando una amplia serie de teorías de remarcado interés, que a su vez han sido aplicadas en manifestaciones prácticas. La relación entre el cine y la realidad, los estudios espacio–temporales, el sentido de la ligazón de elementos en continuidad, por citar sólo unos ejemplos, han sido convenientemente tratados por la teoría del plano–secuencia. Así mismo, al estudiar los factores enunciativos fundamentales del objeto de estudio, añadíamos principios ideológicos y estilemas conceptuales (no los de otra índole, que entrarían en apartados siguientes) de autor, es decir, planteamientos textuales semánticos.

Tanto los grandes marcos teóricos como los resultados semánticos o de significado asentados en las visiones ideológicas o los estilemas conceptuales de los enunciadores, son una fuente extraordinaria de intencionalidades y de funciones textuales del plano–secuencia.

Aunque resulta imposible encontrar un ejemplo donde no queden inscritas, por presencia u omisión, coordenadas conceptuales de este tipo, una estructura en continuidad ejercerá funciones predominantemente teórico–semánticas, y por lo tanto será incluido en este apartado taxonómico, cuando destacar esa visión particular de las relaciones humanas (filosóficas, psicológicas, sociales, políticas, etc.) tanto en el cine como en la vida sea la principal intención de sus máximos responsables.

Por consiguiente, se puede ir más allá del restringido ámbito de los textos concretos y constatar la existencia de una serie de creadores y de corrientes de pensamiento fílmico, que otorgan capital preeminencia a sus construcciones en continuidad como forma de entender el medio cinematográfico en relación a la vida de los seres humanos.

En bloques precedentes ya se definió la ideología, aplicada terminológicamente a este trabajo, como la visión conceptual del cine, y por extensión, de la vida, que posee e incluye determinado creador en la presentación de sus textos. Se atenderá, por lo tanto, a ese conjunto de ideas siempre situando las películas como principio y fin del análisis, en cuanto manifestaciones intencionales y funcionales de un autor de cara a su obra, sin introducirnos en los postulados ideológicos que este pueda sostener al margen de dichas manifestaciones.

Como se vio con anterioridad, por encima de consideraciones estéticas, narrativas o retóricas que pueden derivar de este planteamiento reflexivo, pese a que estas perspectivas intencionales se encuentren ineludiblemente presentes en el texto, el recurso del plano-secuencia significa y representa, en estas circunstancias, una técnica de enunciación cinematográfica elegida conscientemente de acuerdo a unos criterios teórico-semánticos establecidos previamente.

No obstante, igualmente se constata que si puede entreverse, más o menos explícitamente, la intencionalidad y funcionalidad ideológica de un texto concreto, resulta más difícil extrapolarla a todas o gran parte de las manifestaciones de un autor determinado, y más aún a una escuela, corriente o movimiento. Es decir, si en la teoría escrita es posible encontrar esquemas conceptuales férreos¹⁴⁴ respetados o asumidos por sus propios garantes, en la práctica cinematográfica, donde entran en juego aún mayor cantidad de factores y variables de la más heterogénea procedencia (industrial, autoría colectiva, etc.) no es posible hallar semejante fidelidad, más que en momentos determinados y para autores muy concretos. Por ejemplo, Luis García Berlanga va asumiendo, según evoluciona y se consume su aprendizaje profesional y vital y va generando su visión del cine (sobre todo, de la puesta en escena

¹⁴⁴ Algunos autores refutarían esta supuesta consistencia de las teorías ideológicas respecto al plano-secuencia. Incluso casos extremos como son los trabajos propuestos por Bazin o Mitry, conocidos por su radicalidad, resultan menos estrictos tras un acercamiento detenido a su obra, como el que hemos realizado. No olvidemos que no estamos moviéndonos en el terreno de las ciencias exactas, y que la multitud de variables subjetivas que enriquecen el cine (su principal virtud, a nuestro entender) ejercen un papel muy importante.

como lugar de relaciones humanas, de personajes que se expresan libremente en contacto coreográfico recíproco, sin intervenciones de la puesta en serie de planos) un conjunto de parámetros cada vez más restringidos y decantados hacia el plano–secuencia. Las obras anteriores a *Plácido* (1961) o *El Verdugo* (1963), películas donde la técnica en continuidad, si bien de forma más esporádica que en trabajos posteriores, como la “trilogía nacional”, ya se encuentra en pleno proceso de convertirse en estilema de autor, no demuestran una progresión firme o definida que pudiéramos establecer por medio de una estricta metodología. El cine, como la vida, suele seguir caminos muy alejados del rigor científico. Aunque siempre podamos establecer herramientas metodológicas válidas y útiles para hacer la realidad menos inaprensible.

Por último, resaltar que estas líneas de pensamiento intencional materializadas en funciones textuales requieren acercamientos multidisciplinares, en primer lugar, desde grandes campos de estudio, como la Filosofía o la Sociología, y dentro de estos desde perspectivas concretas (Hermenéutica, Teoría del Lenguaje, etc.), a la vez que demandan un conocimiento exhaustivo no sólo de la obra de un autor, sino de lo que este piensa de la misma y del contexto de recepción donde se incluye la obra.

4.7.2.3.- Intencionalidades / funciones estéticas.

Como se ha visto a lo largo de esta investigación, una intención/función destacada de los planos–secuencia es la de producir brillantes construcciones que ponen en juego innumerables recursos de creación cinematográfica. Es decir, una técnica o modo de enunciación predispuesta a forzar los límites de la expresión fílmica, donde experimentar a fondo, de forma teórica y práctica, con las enormes posibilidades de los distintos códigos audiovisuales (actuación de los intérpretes, movimientos de cámara, integración de divergentes sustancias expresivas, etc.) desde un punto de vista estético-formal o de búsqueda de la belleza artística.

Por su virtuosismo, de diseño y realización, sin olvidar cierto carácter egocéntrico, en el sentido de llamar la atención sobre sí mismo, por su originalidad, su búsqueda de la innovación tecnológica y técnico–expresiva, o por su impacto en el espectador (se constata, por ejemplo, que los plano–secuencia de gran complejidad tienden a ser reseñados en la bibliografía fílmica, historiográfica o crítica, con mayor asiduidad que el resto de secuencias convencionales) estos condicionantes intencionales o factores estéticos resultan para los autores uno de los mayores alicientes a la hora de acercarse a las construcciones en continuidad.

Por un lado, es una forma de ponerse a prueba como enunciador, al desplegar ejercicios de extrema dificultad (de planificación y de consecución práctica de resultados satisfactorios), mientras que, por otro, adquiere una cualidad metalingüística o autoreferencial como técnica privilegiada para repensar y cuestionar los fundamentos mismos del medio cinematográfico, bien al conducir a sus confines a la expresión fílmica¹⁴⁵, como se ha comentado, bien al producirse una subversión manifiesta de códigos establecidos. Recordemos al respecto, dentro del periodo clásico, que los discursos ininterrumpidos en profundidad nacieron como reacción a la estandarizada articulación plano–contraplano.

4.7.2.4.- Intencionalidades / funciones narrativas.

Si las intencionalidades / funciones estéticas se aplican en mayor medida a las intervenciones técnico–expresivas del sujeto de la enunciación, las labores narrativas de los planos–secuencia, como se expuso en el apartado correspondiente, suelen circunscribirse a la relación de concordancia o correspondencia o a la de contradicción o antítesis entre la historia, el contenido del texto ficcional (Qué) y el discurso que lo sostiene (Cómo).

¹⁴⁵ En efecto, no debe olvidarse, como hemos acordado, que el plano–secuencia representa el colofón del montaje interno. Gran parte de sus hallazgos y cualidades discursivas pueden extrapolarse a las más sencillas combinaciones de montaje en puesta en escena, puesta en imágenes o incluso puesta en serie de un film.

Sobre esas relaciones ya se expusieron las líneas fundamentales de enunciación y discurso. Añadamos ahora una puntualización. La propia naturaleza del plano-secuencia podría incitar a un acercamiento de orden inverso, del discurso a la historia, al tratarse en sí misma, como hemos señalado, de una técnica o modo de carácter discursivo (evidente en el estatuto de la toma larga, por ejemplo). Es decir, un director puede ajustar determinado contenido secuencial a unas ideas y elecciones apriorísticas de puesta en escena y puesta en imágenes para obtener determinados resultados. Sin embargo, a nivel metodológico, estas inclinaciones formales también pueden incluirse en la estética o la ideología, dejando la narratología para abordar las funciones de contenido suscritas o contradichas por el discurso. El parámetro básico a analizar, por lo tanto, es si resultan coherentes el espacio, el tiempo, las acciones y los personajes de determinada secuencia con la elección de un único plano para cubrir dicha unidad de contenido.

Profundizando en la investigación, se ha indagado en los modelos preferentes de relación y en las particularidades entre la técnica o modo discursivo y el relato a cubrir. Resumiendo, si existen contenidos concretos susceptibles de ser presentados en plano-secuencia, si este privilegia, por su propia configuración, alguno de los cuatro conformantes narrativos o si existe integración o divorcio de la secuencia en particular con el resto del contenido ficcional inscrito en el texto fílmico. La vertiente narrativa, en intencionalidad y función, de los planos-secuencia es el espacio de análisis fundamental, desde el mismo momento en que, históricamente, el cine es la plasmación en imágenes en movimiento de un relato, de una historia contada, y el contenido se erigió y se ha mantenido como el elemento fundamental sobre el que constituir posteriormente el discurso fílmico.

Más aún, como quedó subrayado, en determinados periodos de la Historia del Cine, como la etapa clásica, el plano-secuencia significó una herramienta eminentemente narrativa, centrada en relatar la acción de forma, presumiblemente, transparente, sin intervenciones externas producidas por montaje externo, por lo que resulta posible señalar un gran número de planos-secuencia cuya presencia o función en un film responde a inquietudes,

intencionalidades, eminentemente narrativas, a labores de integración o de ruptura de historia y discurso, por encima de otras consideraciones.

4.7.2.5.- Otras intencionalidades / funciones poéticas.

En este apartado se integran aquellas intenciones o funciones que, no pudiendo englobarse en las anteriores, ejercen o detentan una importancia textual innegable pero puntual, a nivel de elementos concretos, y no de configuración enunciativa general del texto.

Así, completando las tres partes del proceso discursivo del plano–secuencia, se encuentran las intenciones o funciones creativas (en el diseño y realización textual), las retóricas (en la propia construcción textual como obra) y las pragmáticas (en la experiencia de recepción de dicha obra).

Las tres facetas se solapan en determinados momentos (la retórica, como intencionalidad persuasiva se plantea a nivel creativo, o la pragmática, a su vez, requiere de elementos de orden secuencial y orden configuracional de carácter retórico dispuestos en el texto) pero resulta pertinente, metodológicamente, distinguir a qué Marcas Diferenciales Básicas de las enumeradas anteriormente pertenecen dichos elementos poéticos heterogéneos.

Dejando a un lado la creatividad y la pragmática, por su carácter no específicamente textual, detengámonos brevemente en las intencionalidades y funcionalidades retóricas.

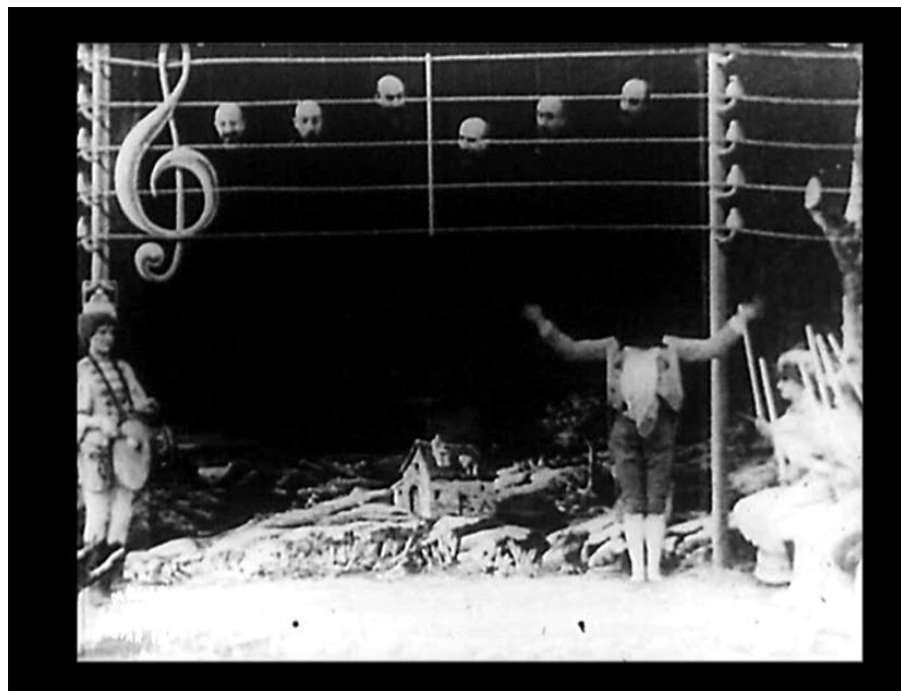
La Retórica continua, inexplicablemente, fuera del ámbito de los estudios sobre medios audiovisuales. Su pertinencia a la hora de acercarse a la investigación de textos fílmicos resulta de una evidencia abrumadora, y por ello sorprende la ausencia de trabajos que aborden las intencionalidades y funciones retóricas de dichos textos. Hemos incluido en el modelo de análisis una serie de herramientas de investigación retórica que resultan imprescindibles para desentrañar en su totalidad el objeto de estudio y que,

adaptadas al apartado que nos ocupa, se han fundamentado en dos campos de intenciones o funciones en los planos–secuencia: las intenciones o funciones persuasivas generales y las constructivas de las distintas figuras retóricas audiovisuales. Efectivamente, por un lado, los enunciadores, a través de los planos–secuencia, desean provocar determinada respuesta en el receptor, seduciéndoles con elaboradas construcciones formales, y ese planteamiento se materializa en una numerosa lista de figuras retóricas que ejercen esa persuasión a nivel concreto.

El montaje interno en continuidad adquiere potencialidad retórica por múltiples factores que se han ido exponiendo en este trabajo (por su carácter complejo, elaborado, por centrar sobre sí mismo la atención expresiva o la seducción del espectador, etc.), siendo planos–secuencia intencionalmente retóricos o con funciones persuasivas aquellos que despliegan una gran batería de figuras y estas se convierten en el aspecto fundamental, en la Marca Diferencial Básica, de los mismos. Su importancia discursiva respecto a las otras funciones, por la propia naturaleza de la Retórica (codificada en breves figuras de adición, supresión, sustitución o intercambio-permutación), no se produce de forma tan clara y delimitada como con las estéticas o las narrativas, quedando casi siempre vinculada a una u otra según las manifestaciones concretas se enfoquen al acto de enunciación en sentido de construcción discursiva artística, o al seguimiento/ruptura de un contenido narrativo.

5.

CONCLUSIONES



[...] Revela una lógica interior completa –un inicio, una parte media y un final–. Como una parte a gran escala de una película, la toma prolongada tiene su patrón formal, su desarrollo, su trayectoria y su forma propios. El suspenso se desarrolla: empezamos a preguntarnos cómo continuará la toma y cuándo concluirá.

David Bordwell / Kristin Thompson

5.1.- Contraste de hipótesis.

Una vez completado el análisis textual e interpretación del objeto de estudio, se procede al contraste o verificación de las hipótesis formuladas como guía metodológica del diseño de la investigación.

Recordemos que la hipótesis general de este trabajo, la que contenía la esencia o naturaleza primordial del mismo, consistía en afirmar que

Hipótesis General

La técnica o modo de enunciación fílmica del plano–secuencia configura una poética específica.

El análisis e interpretación realizados confirman textualmente esta hipótesis, ya que se ha visto que la técnica o modo del plano–secuencia, como paradigma de la enunciación en continuidad, detenta una poética específica, una forma de construir textualmente propia o particular. Puede afirmarse, por lo tanto, que existe dicha poética de la técnica o modo de enunciación del plano–secuencia, con sus características narrativas, estéticas, creativas, pragmáticas, retóricas y semánticas determinadas.

Esta poética de la continuidad se considera como el sistema integral de intencionalidades, procesos, códigos, constituyentes, características, comportamientos, recursos técnico–expresivos o funciones que el sujeto de la enunciación puede introducir al respecto en un texto fílmico. Es decir, el catálogo completo de decisiones constructivas que se encuentran a disposición de los creadores audiovisuales de una estructura no fragmentada. Este sistema, como se ha apuntado, está compuesto por elementos de muy heterogénea naturaleza que operan a niveles textuales extremadamente distintos: desde los principios autorales o estrategias enunciativas a la materialización o manifestación práctica de los planos–secuencia como soluciones formales, el rango de posibilidades poéticas resulta fascinantemente complejo y plural.

En cuanto al resto de las hipótesis particulares, sus formulaciones consistían en afirmar que:

Hipótesis Particular 1

Se encuentran paradigmas o modelos referenciales de planos-secuencia clasificables en una taxonomía de la continuidad fílmica.

Hipótesis Particular 2

Los procesos, constituyentes, características y funciones textuales del plano-secuencia son aplicables al montaje interno en su conjunto.

Hipótesis Particular 3

La no fragmentación del montaje interno y la articulación fragmentada de unidades del montaje externo son opciones enunciativas antagónicas u opuestas de creación fílmica.

Respecto a la primera hipótesis particular, se constata su cumplimiento. Efectivamente, en el análisis textual se han encontrado diversos paradigmas incluidos en una taxonomía del objeto del estudio, según el criterio de su configuración discursiva técnico-expresiva. Estos paradigmas (la construcción en términos de profundidad, el reencuadramiento o la composición vertical) se materializan en dos tipos fundamentales: el plano-secuencia de montaje interno o de rodaje y el de montaje externo o postproducción.

La segunda hipótesis particular se cumple parcialmente. Así, es verdad que analizando metodológicamente el plano-secuencia se pueden extrapolar sus características técnico-expresivas a la puesta en escena y puesta en imágenes en su conjunto, es decir, la continuidad o no fragmentación representa un catálogo completo de los recursos discursivos de montaje interno. Sin embargo, no ocurre lo mismo con sus procesos, más complejos y sofisticados operativamente hablando, que los de planos convencionales de

montaje interno, ni con sus funciones enunciativas, divergentes en las manifestaciones textuales de plano–secuencia por ser una opción radical o extrema de las posibilidades creativas del montaje interno estándar.

Por último, la tercera hipótesis particular no se cumple según la formulación enunciada. Según se corroboró en el análisis textual, el montaje interno y el montaje externo, en sí mismos, no representan modelos antagónicos u opuestos, sino opciones o elecciones enunciativas complementarias, que, a la vez que encarnan o constituyen poéticas específicas, comparten áreas discursivas o sistemas técnico–expresivos comunes o integrados. Por lo tanto, dependiendo de la construcción textual determinada, a nivel teórico–práctico, la utilización de la puesta en escena, la puesta en imágenes o la puesta en serie se sitúa en ejes de divergencia / convergencia enunciativa, como recursos heterogéneos de dirección y montaje fílmicos.

5.2.- Conclusiones generales.

Enumeramos a continuación las conclusiones generales más relevantes de esta investigación, remitiendo, para aspectos y características específicas o particulares, a los resultados e interpretaciones del análisis textual realizado.

Cómo puede constatar, los objetivos generales y específicos de esta tesis doctoral enumerados en los epígrafes 1.3. y 3.3. se han alcanzado satisfactoriamente, desarrollando, más allá de las intenciones iniciales, diversos aspectos de los mismos en cuanto a las conclusiones particulares extraídas de este estudio.

Las conclusiones se ordenan de acuerdo a los planteamientos metodológicos establecidos en el diseño de esta investigación, resumiendo los fundamentos científicos alcanzados o adquiridos en la misma.

1. A partir de las unidades de segmentación de proceso, contenido y discurso textual fílmico, resulta posible formular una definición de plano–secuencia como unidad estructural en continuidad que integra en términos de equivalencia durativa un plano, como límite formal del discurso y una secuencia, como componente básico del contenido. Lo fundamental de la formulación, más que las partes que la componen, es el concepto de conexión ininterrumpida, de vinculación indisoluble, entre una unidad de discurso y una unidad de contenido entrelazadas, anexionadas o acopladas estructuralmente.
2. Ese planteamiento básico de relación o de integración de constituyentes textuales de contenido y de discurso, con el plano como unidad fundamental de este último, permite otras denominaciones terminológicas, como, por ejemplo, plano–escena / plano–película (unidades de contenido fílmico) o plano–videoclip musical / plano–spot publicitario (unidades de formatos televisivos).
3. Partiendo de la unidad estructural formulada en la definición, se ha constituido históricamente una técnica o modo de enunciación del plano–secuencia en las áreas profesionales de dirección y montaje.
4. La técnica o modo de enunciación del plano–secuencia resulta, al estar formada por las unidades de segmentación fílmica más relevantes a nivel de contenido y discurso, y ser, por ello, la más recurrida teórica y materialmente en la praxis de la Historia del Cine, el paradigma textual de las construcciones en continuidad (si se habla de su configuración técnico–expresiva intrínseca) o de la no fragmentación (si se analiza su relación con el montaje externo o puesta en serie).
5. En el vocabulario cinematográfico de la continuidad o no fragmentación, se incluye el concepto de toma larga como unidad de duración dilatada o extensa. En el ámbito profesional norteamericano se utiliza la denominación *Long-Take* como prácticamente sinónimo del término

francés *plan-séquence*, aunque esta es una unidad estructural de integración de contenido y discurso y la toma larga sólo lo es, fundamentalmente, de proceso y discurso.

6. En torno a la técnica o modo de enunciación del plano–secuencia se han propuesto o erigido múltiples desarrollos conceptuales o teorías fílmicas (realista, formalista, etc.) que han abarcado el heterogéneo conjunto de facetas reflexivas (ontología, naturaleza, entidad o estatuto, etc.) características constructivas (proceso, tecnología, etc.) o funciones ideológicas (visión autoral, intencionalidad, etc.) del objeto de estudio. Por consiguiente, no puede vincularse la continuidad o no fragmentación a una línea específica de pensamiento (realismo), ni a unos principios o axiomas enunciativos (visiones autorales), ni a unas influencias o herencias mediáticas concretas (una rémora teatral), ni a una construcción textual determinada (términos en profundidad, encuadre móvil, etc.). En su pluralidad como enunciado fílmico se encuentra esta radical divergencia de enfoques teóricos. Asociar la técnica o modo a una sola de dichas perspectivas incurre en un grave error analítico, ya que el factor clave de la continuidad es que cualquier planteamiento teórico (incluso el realista) necesita de una construcción o plasmación textual codificada que lo materialice.
7. La técnica o modo de enunciación del plano–secuencia resulta una síntesis del montaje interno, del catálogo de recursos técnico–expresivos de puesta en escena y puesta en imágenes utilizados para la construcción de un texto fílmico. Es un objeto material específico que engloba exhaustiva o íntegramente el sistema completo de códigos del tratamiento cinematográfico de representación espacial y actoral junto con las intervenciones técnicas sobre el dispositivo de captación y registro.
8. Esta característica de compendio discursivo (una pequeña unidad observable que comprende la totalidad del rango de posibilidades técnico–expresivas del montaje interno) permite emplear, además, la

continuidad o no fragmentación en un proceso didáctico de enseñanza-aprendizaje de las áreas de dirección o montaje. Es decir, por su naturaleza integradora y completiva se trata de una herramienta docente teórico-práctica con un contenido curricular destacado y grandes potencialidades como actividad didáctica para la formación de profesionales del campo audiovisual.

9. Sin embargo, el plano–secuencia es, en esencia, una manifestación constructiva extrema y radical, en cuanto supone una superación, transformación o ruptura de los textos convencionales, al forzar o llevar al límite las posibilidades enunciativas y discursivas virtuales de la realización o dirección fílmica en general. Puede hablarse, por consiguiente, de una poética o construcción textual específica del mismo.
10. La poética del plano–secuencia se presenta como la totalidad de las posibilidades sincrónicas contemporáneas de construcción textual narrativa, estética, retórica, pragmática, creativa o semántica respecto a la técnica o modo, a partir de la evolución diacrónica de los dispositivos tecnológicos, los Modos Históricos de Representación y el desarrollo específico de los factores enunciativos y los constituyentes discursivos de la continuidad o no fragmentación. Un sistema integral, por lo tanto, de intencionalidades, procesos, códigos, constituyentes, características, comportamientos, recursos técnico–expresivos y funciones de la enunciación en continuidad.
11. Los factores enunciativos fundamentales del plano–secuencia son la innovación tecnológica, la originalidad y ruptura de códigos convencionales, el virtuosismo o la complejidad técnico–expresiva, la relación de estructuras narrativas, las cualidades creativas, retóricas, estéticas y pragmáticas, la ideología fílmica y el estilema autoral.
12. Los parámetros discursivos preeminentes del plano–secuencia, en cuanto a las áreas creativas de puesta en escena, puesta en imágenes y

puesta en serie, son la duración temporal, la descripción y representación espacial, la interpretación actoral y coreografía en continuidad, el desarrollo interno de la acción, la construcción en términos de profundidad, el reencuadramiento o seguimiento de la acción, la composición vertical y el resumen o la síntesis formal del montaje fílmico en su conjunto.

13. El plano–secuencia es susceptible de conformar dos taxonomías, una según el criterio de su configuración discursiva técnico–expresiva en el proceso de realización, y otra según el criterio de su intencionalidad y funcionalidad enunciativa.
14. En la primera clasificación o catalogación, la división fundamental se establece entre la estructura en continuidad por montaje interno, de captación y registro convencional en rodaje (a su vez con una subdivisión, según la importancia de la puesta en escena o de la puesta en imágenes), con la toma como unidad básica de proceso, y la estructura en continuidad por montaje externo, de composición sincrónica o vertical en postproducción (predominantemente digital, aunque subsista la subvariante analógica), con la capa como unidad básica de proceso.
15. Según el segundo de los criterios, los planos–secuencia pueden detentar una intencionalidad / funcionalidad teórico-semántica o de estrategia conceptual, operativa o de proceso de producción, constructiva (narrativa, estética u otras funciones retóricas, pragmáticas o creativas) o un conjunto o hibridación textual de ellas.
16. El plano–secuencia ha generado históricamente paradigmas discursivos de la continuidad o no fragmentación: respecto a la puesta en escena y puesta en imágenes (toma/rodaje), destacan la construcción en términos de profundidad y el reencuadramiento o seguimiento, y dentro de la puesta en serie (capa/postproducción), la composición sincrónica o vertical de sustancias expresivas heterogéneas de imagen de síntesis.

17. Las construcciones en continuidad han mantenido vinculaciones estructurales con la película que las contiene, respecto a su presencia cuantitativa, duración, situación temporal y relación de equivalencia, regularidad, unicidad, singularidad, integración o divergencia con el texto fílmico en su conjunto.
18. El plano–secuencia sostiene con el montaje externo una relación de complementariedad enunciativa, no de oposición o antítesis. A nivel discursivo y según su naturaleza sintética y radical, la continuidad o no fragmentación ha superado las limitaciones técnico–expresivas que se le suponían respecto a la puesta en serie y las ha incorporado en su poética específica.
19. La poética del plano–secuencia se constituye, por consiguiente, tanto como un sistema textual integrado de códigos históricos, tendencias normativizadas o reglas establecidas, como de las alternativas, innovaciones, transformaciones o rupturas que la técnica o modo de enunciación en continuidad introduce en dicho sistema.
20. Por último, siguiendo este planteamiento, la poética de la técnica o modo de enunciación del plano–secuencia se manifiesta como una construcción textual abierta de dirección y montaje fílmico en permanente estado de actualización, tendente, por su naturaleza experimental, a incorporar nuevas fórmulas creativas en cualquiera de sus procesos, componentes, características o funciones, por lo que no puede darse por concluida ninguna investigación al respecto.

6.

DISCUSIÓN Y APORTACIONES



Cuando los actores profesionales vienen a trabajar conmigo se encuentran desorientados. Yo no hago cortes. Cuando llego al plató añado algo nuevo a lo previsto. Si no, no me sentiría satisfecho, ¡me aburro!

Abbas Kiarostami

6.1.- Discusión.

Una vez enumeradas las conclusiones generales de esta investigación, se propone el comentario de algunos aspectos metodológicos referentes a la misma.

En primer lugar, se constata que la metodología general establecida para el objeto de estudio, el análisis textual poético, ha sido una herramienta conveniente y satisfactoria, ya que ha permitido desentrañar la naturaleza, procesos, constituyentes, relaciones entre elementos y funciones principales del plano–secuencia.

Dentro de ese análisis textual poético, el modelo basado en Marcas Diferenciales Básicas también se ha revelado como válido y pertinente, ya que, por un lado, ha permitido discriminar los factores analíticos fundamentales de los accesorios, y, por otro, ha facilitado el conocimiento multidisciplinar de la materia analizada.

Por estos motivos, creemos que tanto la metodología general del análisis textual poético como el modelo basado en Marcas Diferenciales Básicas pueden extrapolarse a otras investigaciones, de heterogéneos planteamientos teóricos y objetivos, del ámbito audiovisual. En manos de otros analistas se ponen estas herramientas para que las desarrollen, perfeccionen o modifiquen según los requerimientos metodológicos de sus estudios.

Respecto a esta investigación, como se verá a continuación con las hipótesis plausibles y con las aportaciones y líneas futuras de trabajo, sólo queda poner en cuestión un hecho y dejar abierto el debate acerca del mismo.

Si bien el análisis realizado se ha mostrado como un objeto formal válido para acercarse al objeto material de estudio, se plantea la cuestión, la posibilidad, de ir más allá de los márgenes metodológicos del propio texto y extender el campo de estudio a otras áreas externas al mismo. De este modo, por ejemplo, tendría un interés superlativo una investigación sobre l

experiencia de recepción, por parte del público generalista, de las estructuras fílmicas de dirección y montaje, o un acercamiento al mismo objeto desde el punto de vista de los creadores (utilizando instrumentos como la entrevista o la encuesta profesional).

Un trabajo de investigación como este, por consiguiente, nunca puede considerarse acabado, cerrado, definitivo. La propia evolución del objeto de estudio, por un lado, y la necesidad de variar el enfoque formal, por otro, demandan una constante actualización y reformulación metodológica.

6.2.- Hipótesis plausibles.

Se adelantan a continuación una serie de hipótesis plausibles, para iniciar futuras investigaciones que han derivado del acercamiento metodológico y de las conclusiones extraídas de este trabajo respecto a la técnica o modo de enunciación del plano–secuencia.

- El montaje externo, puesta en serie o fragmentación desarrolla o concibe nuevos procesos, sistemas y funciones para articular relatos contruidos en continuidad.
- El plano–secuencia reinventa y formula nuevas configuraciones enunciativas y discursivas según se desarrolla o avanza la teoría, implementación y difusión de las tecnologías digitales.
- El plano–secuencia es una técnica o modo de enunciación que se encuentra en el conjunto de los medios audiovisuales avanzados como los videojuegos o las narrativas hipermedia.
- La idea de continuidad o no fragmentación se aplica al hipertexto como construcción audiovisual de un lecto-autor en un espacio-tiempo virtual.

Estas hipótesis se vinculan a líneas futuras de investigación que van a enumerarse o exponerse a continuación.

6.3.- Aportaciones y líneas de investigación futuras.

En esta investigación introductoria al objeto material de estudio de la continuidad o no fragmentación de los textos fílmicos, creemos que hemos conseguido aportar, o al menos esa ha sido la intención, además del modesto conocimiento intrínseco al plano–secuencia como paradigma enunciativo de dicha continuidad que se ha desarrollado e incluido en el trabajo, una serie de planteamientos metodológicos e ideas más o menos personales respecto a la investigación llevada a cabo, en particular, y al cine y su relación vital, en general.

En primer lugar, queríamos transmitir, en consonancia con la cita de Max Ophüls que abría esta investigación, el placer de mirar, el placer de visionar cine. Ese es el punto inicial y final de este trabajo: ir más allá de las imágenes y sonidos para retornar a su experiencia receptiva y comprender su funcionamiento como efecto seductor o fascinante en el espectador. De ahí la labor de recopilación, catalogación y análisis del conjunto de textos fílmicos que componían el corpus de la investigación.

En segundo término, se ha pretendido mostrar la idea de que la Poética, es tanto el conocimiento de la ciencia y arte de la construcción textual, codificada o regulada históricamente, como la transformación o ruptura activa y consciente de dichos sistemas de códigos o preceptos. Para llegar a este estadio superior de cuestionamiento y evolución enunciativa, primero resulta necesario el análisis y aprendizaje de lo existente, de lo materializado textualmente, que es el proceso en el que se ha detenido metodológicamente esta investigación.

Por otro lado, se ha intentado ir a lo esencial, a lo fundamental de cada bloque teórico y analítico, es decir, se ha aspirado a encontrar y enumerar los

esquemas intrínsecos de la naturaleza o entidad del objeto material de estudio, sin entrar en excesivas particularidades o aspectos detallados.

Esta importante labor de profundización se deja para abrir futuras líneas de investigación, que, a partir de esta introducción básica a la técnica o modo del plano-secuencia como paradigma de la enunciación fílmica en continuidad o no fragmentación, decidan indagar en aquellos ámbitos que nosotros nos hemos limitado a esbozar o plantear a nivel esencial.

El estudio de fórmulas discursivas concretas dentro de los planteamientos taxonómicos generales y las construcciones paradigmáticas que hemos establecido (por ejemplo, dentro del sistema de reencuadramiento, estudiar si existen esquemas concretos de evolución de la escala de planos de la puesta en imágenes) supone un estimable ámbito de análisis.

La profundización específica en autores, escuelas, movimientos, contextos, industriales o geográficos, u obras determinadas, resulta otro campo necesario de indagación del objeto de estudio.

Por último, como se verá a continuación, otra línea de investigación necesaria es la aplicación experimental teórico-práctica de las posibilidades poéticas presentes y futuras de la continuidad o no fragmentación en los medios audiovisuales a través de la creación textual.



7.

**APLICACIONES TEÓRICAS Y PRÁCTICAS:
EL PLANO-SECUENCIA, LA CREACIÓN ILIMITADA.**



Una cosa es cierta, está claro que en los próximos cincuenta años serán descubiertos nuevos montajes emergidos de las posibilidades de las nuevas tecnologías digitales: nuevas maneras de imbricar, metamorfosear y adulterar imágenes para nuestro deleite. Todavía espero y confío que la simplicidad de la toma larga clásica sobreviva en algunos artistas como emblema de lo que el cine ha sido y de lo que aspira a ser.

Mark Le Fanu

Las posibles aplicaciones de esta investigación se bifurcan en dos ámbitos de análisis y creación experimental: una vertiente teórica y una práctica.

La aplicación teórica se circunscribe, por un lado, al desarrollo de conocimiento en sí mismo, y, por otro, a la generación o invención de nuevas herramientas de investigación conceptual. Esperamos que, en primer lugar, este estudio sirva para aportar unas cuantas ideas a futuros analistas que apliquen a sus trabajos lo expuesto sobre Poética o construcción fílmica destinada a las áreas de dirección y montaje, y específicamente, sobre enunciación en continuidad, y que, en segundo término, la metodología de análisis textual y las herramientas empleadas, como el modelo de Marcas Diferenciales Básicas, con las mejoras o implementaciones que se quieran añadir o realizar, permita explorar otros campos del saber audiovisual.

En cuanto a la aplicación práctica, para finalizar, la intención de esta investigación sobre la técnica o modo de enunciación del plano–secuencia ha sido que sus resultados, en cuanto a su configuración poética, pudieran ser aplicados a la creación de obras cinematográficas fundamentadas en la continuidad o no fragmentación.

Si durante todo el trabajo la manifestación textual, la praxis, del plano–secuencia ha sido la base sobre la que se ha desarrollado el entramado conceptual y el análisis e interpretación, resulta coherente y necesario acabar esta tesis doctoral, promoviendo la realización, la creación, desde un punto de vista experimental, innovador y rupturista, de nuevas fórmulas, nuevos procesos, nuevos enunciados de la continuidad o no fragmentación audiovisual.

Esperamos que el catálogo de planteamientos enunciativos y discursivos vertidos en esta investigación sean aplicables, en la medida en que cada director/realizador, montador/editor considere conveniente y oportuno, y tanto para suscribir o defender, como para superar o rechazar las conclusiones aquí expuestas, en poéticas que están por inventar, en textos que están por construir, en definitiva, en planos–secuencia que están por crear (si el cine

empezó su andadura con un plano-película, ¿acabará con otra de estas estructuras en continuidad?) y por ser contemplados en una pantalla.

De momento, disfrutemos de ese catálogo de maravillas cinematográficas que forman el corpus de esta investigación. Ahí están, escondidas, disimuladas, esbozadas o insinuadas, entre obras de Renoir, de Welles, de Tarkovski, de Tarr, de Jancsó, de Scorsese, de Berlanga, de Bardem, de Garci, de Mizoguchi, de Angelopoulos, de Hitchcock, de Haneke, de Sokurov, de Godard y de tantos otros, las insospechadas e indómitas claves creativas del fascinante futuro que espera, a la vuelta de la esquina, a la enunciación fílmica en continuidad.



8.

EPÍLOGO: TODO POR INVENTAR

Por eso he dicho que la única casa que tengo ahora, y la única que he tenido jamás, está junto a alguien que conduce y yo desde la ventana miro fuera. Esa es la única posición que acepto, el único punto de equilibrio en este momento. Es el momento en el que estoy abierto, descubro, pienso con libertad. He dejado todo atrás y lo que me espera delante está abierto. El paisaje que se va, la mirada de nuevo a unas cosas y a unos espacios con otros ojos.

Theo Angelopoulos



El proyector espiró el último rollo y se encendieron las mortecinas luces de la sala. Durante un instante, una mueca de satisfacción le cruzó el rostro. No es porque la hubiera dirigido él, pero había que reconocer que la película no había quedado nada mal. Se había arriesgado mucho con esos planos interminables, esas coreografías tan sofisticadas y esos movimientos de cámara imposibles. Durante un instante, se sintió feliz. Durante un instante. Entonces, una punzante y desagradable sensación que ya había experimentado otras veces se apoderó violentamente de él. Intentó ignorarla, intentó apartarla, luchó denodadamente por aniquilarla, pero sabía que, una vez más, ya era

demasiado tarde. Siempre que concluía el montaje de una película le acababa ocurriendo lo mismo.

Hacía tiempo que había comprendido, que había asumido que siempre le ocurriría lo mismo. Era ver la copia final e inmediatamente, tras esa breve ilusión de que, a lo mejor, esta vez se sentiría satisfecho, se conformaría con su trabajo, volvía a cuestionar su obra. ¿Es que el productor que le felicitaba efusivamente no se daba cuenta? ¿Es que el inquebrantable público que hacía cola en las salas no lo percibía? ¿Es que acaso esos sesudos y rigurosos críticos no eran capaces de verlo?

En esos mismos planos-secuencia que tanto comentarían, que tanto disfrutarían, que tanto halagarían cuando contemplaran la película, estaba el germen mismo de su maldición. Siempre espoleados por otras obras anteriores, puede que cuando los ideara, puede que cuando los diseñara, puede que cuando los planificara, puede que cuando los realizara, fueran algo importante, trascendente para él. Pero en el momento de verlos materializados, ya no. Eran pasado. Ellos mismos le estaban indicando que no podía quedarse allí, que no podía conformarse, le estaban implorando que fuera más allá. Planos de mayor duración, secuencias menos extensas. Interpretaciones originales, coreografías impactantes, movimientos de cámara inimaginables. Composiciones inauditas, rupturas espacio-temporales fascinantes. Descubrimientos tecnológicos, asociaciones conceptuales insospechadas.

Para cuando su obra llegara a las salas de exhibición, esos mismos planos-secuencia que se extendían interminablemente por la pantalla ya le habrían conducido a otras inquietudes, a otros relatos, a otros mundos.

Miró la pantalla vacía y pidió que volvieran a proyectarle la película. Se apagó bruscamente la luz. El director entonces volvió, enigmáticamente, a sonreír.

No había creado nada. Quedaba absolutamente todo por inventar.

9.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS, HEMEROGRÁFICAS, WEBGRÁFICAS Y VIDEOGRÁFICAS



Consiste en un armazón,
sobre el que va montado la cámara.



llegaron con esta increíble maquinaria...

A) BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

ABRIL, GONZALO

- (2003) *Cortar y pegar. La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo*, Cátedra, Madrid.

ALBALADEJO, TOMÁS

- (1993) *Retórica*, Editorial Síntesis, Madrid.

ALLEN, LEIGH

- (1950) *Deep focus and longer takes*, en *American Cinematographer*, XXXI, Núm. 7.

ALMENDROS, NÉSTOR

- (1996) *Días de una cámara*, Seix Barral, Barcelona (T.O: *Un homme a la caméra*, Foma 5 Continents, Lausanne, 1980).

AMIEL, VINCENT

- (2005) *Estética del montaje*, Abada, Madrid (T.O: *Esthétique du montage*, Nathan/her, 2001).

AMO, ANTONIO DEL

- (1972) *Estética del montaje*, MAG, Madrid.

AMODIO, G. / FLINT, J. / PINTERSMANN, A.

- (2001) *Cinematografia professionale*, Editrice Cinetecnica, Faenza.

ANDREW, DUDLEY

- (1993) *Las principales teorías cinematográficas*, Rialp, Madrid (T.O.: *Major Film Theories*, Oxford University Press, 1976).

ARISTÓTELES

- (1970) *El arte poética*, Espasa-Calpe, Madrid.
- (2002) *Retórica*, Alianza Editorial, Madrid.

ASTRUC, ALEXANDRE

- (1998) *Nacimiento de una nueva vanguardia: La caméra – stylo*, Nickel Odeon Núm. 12, Otoño 1998 (T.O.: *L'Écran Français*, 30 de marzo de 1948).

AUMONT, JACQUES

- (1992) *La imagen*, Paidós, Barcelona (T.O.: *L' image*, Éditions Nathan, París, 1990).
- (2004) *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*, Paidós, Barcelona, (T.O: *Les théories des cinéastes*, Éditions Nathan-Université, París, 2002).

AUMONT, JACQUES / BERGALA, ALAIN / MARIE, MICHEL / VERNET, MARC

- (2002) *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, Barcelona (T.O.: *Esthétique du film*, Éditions Nathan, París, 1983).

AUMONT, JACQUES / MARIE, MICHEL

- (2002) *Análisis del film*, Paidós, Barcelona (T.O.: *L'analyse des films*, Éditions Nathan, París, 1988).

BACHER, LUTZ

- (1978) *The Mobile Mise en Scène. A Critical Analysis of the Theory and Practice of Long-Take Camera Movement in the narrative film*, Ayer, North Stratford.

BECQUE, ANTOINE DE

- (2005) *Histoire des Cahiers du Cinéma, La politique des auteurs*, web www.cineclubdecaen.com/analyse/politiquedesauteurs.htm / 07-2006.

BECQUE, ANTOINE DE (COMP.)

- (2005) *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*, Paidós, Barcelona. (T.O.: *Critique el Cinéphilie*, 2001, Cahiers du cinéma, París / *Théories du cinéma*, 2001, Cahiers du cinéma, París).

BAL, MIEKE

- (1998) *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid.

BALÁZS, BÉLA

- (1978) *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Gustavo Gili, Barcelona (T.O.: *Der Film Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Globus Verlag, Viena, 1949 / 1972).

BAÑOS GONZÁLEZ, MIGUEL

- (2001) *Creatividad y publicidad*, Laberinto, Madrid.

BARROSO, JAIME

- (1988) *Introducción a la realización televisiva*, IORTV, Madrid.
- (1995) *La realización de los géneros televisivos*, Editorial Síntesis, Madrid.
- (2001) *Técnicas de realización de reportajes y documentales para televisión*, IORTV, Madrid.

BAZIN, ANDRÉ

- (1999a) *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, (T.O.: *Qu'est-ce que le Cinéma?*, Editions du Cerf, París, 1958).
- (1999b) *Jean Renoir. Períodos, filmes y documentos*, Paidós, Barcelona (T.O.: *Jean Renoir*, Éditions Gérard Lebovici, 1989).
- (2007) *Para acabar con la profundidad de campo*, en Cahiers du cinéma España, Núm.1. (T.O.: *Pour un finic avec la profondeur de champ*, en Cahiers du cinéma, Núm.1. Abril, 1951).

BEDOYA, RICARDO / LEÓN FRÍAS, ISAAC

- (2003) *Ojos bien abiertos, el lenguaje de las imágenes en movimiento*, Fondo de Desarrollo Editorial, Lima.

BENET FERRANDO, VICENTE J.

- (1992) *El tiempo de la narración clásica: Los films de gangsters de Warner Bros (1930-1932)*, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia.

BERISTÁIN, HELENA

- (2004) *Diccionario de retórica y poética*, Editorial Porrúa, México.

BERTONCINI, MARCO

- (2006) *Quando lo schermo esplode: Note sull'uso del grandangolo nel cinema di Welles e di Kubrick*, en Cineforum 451, Enero – Febrero 2006.

BORDWELL, DAVID

- (1995) *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona (T.O: *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, 1985).
- (2002) *Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film*, Film Quarterly, Vol. 55, Núm. 3.
- (2003) *Mizoguchi the Inexhaustible*, en David Bordwell Web Texts, web, www.davidbordwell.net/mizo.htm / 05-2005.
- (2005) *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*, University of California Press, Berkeley.

BORDWELL, DAVID / STAIGER, JANET / THOMPSON, KRISTIN

- (1997) *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Paidós, Barcelona (T.O: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge, Londres, 1985).

BORDWELL, DAVID / THOMPSON, KRISTIN

- (2003) *Arte cinematográfico*, McGraw-Hill, México (T.O: *Film Art - an introduction*, McGraw-Hill Companies, 1997).

BOU, NÚRIA / ROCHE, CARLES

- (2005) *El trazo visible del montaje contemporáneo*, en Revista Travelling, Núm. 5.

BRESSON, ROBERT

- (1997) *Notas sobre el cinematógrafo*, Ardora, Madrid (T.O.: *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, París, 1995).

BROOK, PETER

- (2001) *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera, 1947-1987*, Alba, Barcelona (T.O.: *The Shifting Point, 40 Years of Theatrical Exploration 1947-1987*, Methuen Drama, Londres, 1989).
- (2002) *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Península, Barcelona (T.O.: *The Empty Space*, MacGibbon and Kee, Londres, 1968).

BROWN, GARRETT

- (1988) *Ancient History: The Brown Stabilizer* en Steadicam Letter, 1 (3).
- (2003) *The Moving Camera*, en Zerb, Journal of the Guild of Television Cameramen (Otoño, 2003), web [www.garrettbrown.com / movingcamera.shtml](http://www.garrettbrown.com/movingcamera.shtml) / 02-06.

BURCH, NOËL

- (1998) *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid (T.O: *Praxis du cinèma*, Gallimard, París, 1970).

CAMINO, JAIME

- (1997) *El oficio del director de cine*, Cátedra, Madrid.

CARMONA, RAMÓN

- (2002) *Cómo se comenta un texto fílmico*, Cátedra, Madrid.

CARSON, DIANE / COMEY, JEREMIAH / NAREMORE, JAMES / VINEBERG, STEVE / WRIGHT WEXMAN, VIRGINIA

- (2006) *Acting in the Cinema: Comentary by Authors and Critics*, en Cineaste, Vol. XXXI, Núm.4. Otoño, 2006.

CASETTI, FRANCESCO

- (2005) *Teorías del cine*, Cátedra, Madrid (T.O: *Teoría del cinema*, Grupo Editoriale Fabbri, Milán, 1993).

CASETTI, FRANCESCO / DI CHIO, FEDERICO

- (2003) *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona (T.O: *Analisi del film*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, Milán, 1990).

CASTILLO, JOSÉ MARÍA

- (2000) *Elementos del lenguaje audiovisual*, IORTV, Madrid.

CATALÁ, JOSEP MARIA

- (2001) *La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*, Paidós, Barcelona.

CHABROL, CLAUDE / GUÉRIF, FRANCOIS

- (2004) *Cómo se hace una película*, Alianza Editorial, Madrid (T.O.: *Comment faire un film*, Éditions Payot & Rivages, 2003).

CHATMAN, SEYMOUR

- (1990) *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y el cine*, Taurus, Madrid (T.O.: *Story and discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University, 1978).

CHESHIRE, DAVID

- (1981) *Manual de cine: Guía completa de cine amateur*, Blume Ediciones, Madrid (Ebury Press, Londres, 1979).

CHION, MICHEL

- (1988) *Cómo se escribe un guión*, Cátedra, Madrid (T.O.: *Écrire un scénario*, Cahiers du Cinéma / Ina, Paris, 1986).
- (1998) *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós, Barcelona (T.O.: *L'audio-vision*, Éditions Nathan, París, 1990).

COMUZIO, ERMANNO

- (2005) *Tra scherzo e palcoscenico: Teatro? Cinema? Terza via? La critica e i rapporti tra le due arti*, en Cineforum 442, Marzo 2005.

COSTA, ANTONIO

- (1997) *Saber ver el cine*, Paidós, Barcelona (T.O.: *Saper vedere il cinema*, Bompiani, Milán, 1986).

CUELLAR ALEJANDRO, CARLOS A.

- (2004) *Vocabulario básico del audiovisual*, Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, Valencia.

DANCYGER, KEN

- (1999) *Técnicas de edición en cine y video*, Gedisa, Barcelona (T.O.: *The Technique of Film and Video Editing*, Focal Press, Boston-Londres, 1993).

DARLEY, ANDREW

- (2002) *Cultura visual digital, Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Paidós, Barcelona (T.O.: *Visual Digital Culture*, Routledge, Londres, 2000).

DEBRIX, JEAN R.

- (1952) *Camera dramaturgy: I/II*, en Films in Review, III, Núms. 5 y 6.

DEL REY DEL VAL, PEDRO

- (2002) *Montaje. Una profesión de cine*, Ariel Cine, Barcelona.

DELEUZE, GILLES

- (2003) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona (T.O.: *L'image-mouvement. Cinéma I*, Les Éditions de Minuit, París, 1983).

DOLEZEL, LUBOMIR

- (1999) *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Arco/Libros, Madrid (T.O. Inglés: *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, The Johns Hopkins University Press, Londres, 1998).

DREYER, CARL T.

- (1999) *Reflexiones sobre mi oficio*, Paidós, Barcelona (T.O.: *Réflexions sur mon métier*, Cahiers du cinéma, París, 1997).

DUNCAN, JODY

- (2005) *State of the Art, a Cinefex 25th anniversary forum*, Entrevistas de Don Shay y Joe Fordham, en Cinefex. Núm. 100, Enero 2005.

ETHIS, EMMANUEL

- (2004) *Le temps du spectateur (Éléments pour une sociologie des identités temporelles)*, en Cahiers du cinéma, 592, Julio-Agosto, 2004.

FELDMAN, SIMÓN

- (2002) *La realización cinematográfica*, Gedisa, Madrid.

FERNÁNDEZ DÍEZ, FEDERICO / MARTÍNEZ ABADÍA, JOSÉ

- (1999) *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Paidós, Barcelona.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, MANUEL CARLOS

- (1997) *Influencias del montaje en el lenguaje audiovisual*, Ediciones Libertarias/Prodhuvi, Madrid.

FERNÁNDEZ-TUBAU RODÉS, VALENTÍ

- (1994) *El cine en definiciones*, Íxia Llibres, Barcelona.

FERRARA, SERENA

- (2001) *Steadicam, Techniques & Aesthetics*, Focal Press, Oxford.

FONT, DOMÈNEC

- (2002) *Paisajes de la modernidad. Cine Europeo, 1960 – 1980*, Paidós, Barcelona.

FOSTER, FREDERICK

- (1952) *The Development of Follow-Focus in Cinematography*, en *American Cinematographer*, XXXIII, Núm. 12.
- (1956) *Moving Camera Shots*, en *American Cinematographer* XXXVII, Núm. 7.

FULFORD, ROBERT

- (2001) *Long-take classics from Welles, Scorsese & co*, en *The Nacional Post*, December 18, 2001, web, www.robertfulford.com/LongTake.html / 09-05.

GALASSE, DANILO

- (2006) *Montaje con montajes*, Corregidor, Buenos Aires.

GAMONAL ARROYO, ROBERTO

- (2005) *Títulos de crédito. Píldoras creativas del Diseño Gráfico en el Cine*, en *Revista Icono 14*, Núm. 6, Diciembre 2005, web, www.icono14.net/revista/num6 / 07-06.

GARCÍA FERNÁNDEZ, JOSÉ LORENZO

- (2000) *Comunicación no verbal. Periodismo y medios audiovisuales*, Universitas, Madrid

GARCÍA FERNÁNDEZ-BALBUENA, AUGUSTO

- (1988) *Diccionario de Cine y Video español-inglés, inglés-español*, Ediciones Tayo, Madrid.

**GARCÍA FERNÁNDEZ, EMILIO C. / SÁNCHEZ GONZALEZ, SANTIAGO /
MARCOS MOLANO, MARIA DEL MAR / URRERO PEÑA, GUZMÁN**

- (2006) *La cultura de la imagen*, Fragua, Madrid.

GARCÍA GARCÍA, FRANCISCO

- (1984) *Estudios de creatividad en niños de edad escolar*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

GARCÍA GARCÍA, FRANCISCO (COORD.)

- (2006) *Narrativa audiovisual: televisiva, fílmica, radiofónica, hipermedia y publicitaria*, Laberinto, Madrid.

GARCÍA JIMÉNEZ, JESÚS

- (1994) *La imagen narrativa*, Paraninfo, Madrid.
- (1996) *Narrativa audiovisual*, Cátedra, Madrid.

GARCÍA JIMÉNEZ, JESÚS (ED.)

- (2000) *La poética de Berlanga*, Editorial Tarvos, Madrid.

GARCÍA ROIG, JOSÉ MANUEL

- (2007) *Mirada en off. Espacio y Tiempo en Cine y Arquitectura*, Mairera, Madrid.

GARCÍA SÁNCHEZ, SERGIO

- (2000) *Sinfonía gráfica: variaciones en las unidades estructurales y narrativas del cómic*, Glénat, Barcelona.

GEUENS, JEAN - PIERRE

- (2005) *The Grand Style*, en Film Quarterly, Vol.58, Núm. 4

GIBBS, JOHN

- (2002) *Mise-en-scène: Film Style and Interpretation*, Wallflower, Londres.

GODARD, JEAN – LUC

- (1980) *Introducción a una verdadera historia del cine*, Ediciones Alphaville, Madrid (T.O.: *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Albatros, París, 1980).

GOFFMAN, ERVING

- (1997) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu editores, Buenos Aires (T.O.: *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday & Company, 1959).

GÓMEZ ALONSO, RAFAEL

- (2001) *Análisis de la imagen. Estética Audiovisual*, Laberinto, Madrid.

GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER

- (2006) *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia.

GONZÁLEZ, FERNANDO

- (2005) *Consideraciones sobre el estilo en el cine de Pasolini*, web, http://www.pasolini.net/madrid-saggi24_critici.htm / 11-05.

GÓNZALEZ REQUENA, JESÚS

- (1982) *La fractura de la significación en el texto moderno (A propósito de Jean Renoir, André Bazin y Roland Barthes)* en Contracampo, Núm. 28.
- (2006) *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Castilla Ediciones, Valladolid.

GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS (COMP.)

- (1995) *El análisis cinematográfico*, Editorial Complutense, Madrid.

GUBERN, ROMÁN

- (1994) *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona.
- (2001) *Historia del cine*, Editorial Lumen, Barcelona.

GUTIERREZ ESPADA, LUIS

- (1978) *Narrativa fílmica. Teoría y técnica del guión cinematográfico*, Pirámide, Madrid.

GUTIERREZ SAN MIGUEL, BEGOÑA

- (2006) *Teoría de la narración audiovisual*, Cátedra, Madrid.

HAMUS-VALLÉE, RÉJANE

- (2002) *Les effets derrière le miroir: dans les coulisses des effets numériques, entretien avec Alain Carsoux, directeur des effets chez Duboi*, en *Du Trucage aux effets spéciaux*, CinémAction Núm. 102, 1º Trimestre de 2002.

HENDERSON, BRIAN

- (1971) *The Long Take*, en *Film Comment*, VII, Núm. 2.

HERMOSO, ADELAIDA

- (2000) *Estudios pragmáticos: voz, narración y argumentación*, Grupo andaluz de pragmática, Kronos, Universidad de Sevilla, Sevilla.

HITCHCOCK, ALFRED

- (1948) *Mi película más emocionante*, en *Hitchcock por Hitchcock*, Edición de Sydney Gottlieb, Plot ediciones, Madrid, 2000, (T.O.: *Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews*, University of California Press, 1995).

HUERTAS, LUIS FERNANDO

- (1986) *Estética del discurso audiovisual. Fundamentos para una teoría de la creación fílmica*, Editorial Mitre, Barcelona.

JEANNE, RENÉ / FORD, CHARLES

- (1995) *Historia ilustrada del cine* (3 Vols.), Alianza, Madrid (T.O.: *Histoire illustrée du cinéma*, Éditions Gérard).

JIMÉNEZ DOTTE, VERÓNICA

- (2002) *La semiología del film en Salò, o los 120 días de Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini, en Cyber Humanitatis Nº 22, web, [www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_simple2 / 05-04](http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_simple2/05-04).

KATZ, STEVEN D.

- (2000) *Rodando. La planificación de secuencias*, Plot ediciones, Madrid (T.O.: *Film directing: Cinematic Motion*, Michael Wiese Productions, 1992).

KONIGSBERG, IRA

- (2004) *Diccionario técnico Akal de cine*, Akal, Madrid (T.O.: *The Complete Film Dictionary, Second Edition*, Penguin Putman, 1987 – 1997).

KRACAUER, SIEGFRIED

- (1999) *El ornamento de la masa*, en Archivos de la Filmoteca, Núm. 33, Octubre 1999. (T.O.: *Das Ornament der Masse*, en Frankfurter Zeitung, 9/10 junio 1921).

KUHN, RODOLFO

- (1982) *Introducción a la realización cinematográfica*, Ediciones JC, Madrid.

HERNÁNDEZ BARRAL, FERNANDO

- (2005) *Carlos Blanco, guionista*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense, Madrid.

LAMET, PEDRO / RODENAS, JOSÉ MARÍA / GALLEGU, DOMINGO

- (1968) *Lecciones de cine. Introducción y teoría*, Mensajero del corazón de Jesús, Bilbao.

LANGFORD, MICHAEL

- (1997) *Fotografía básica*, Omega, Barcelona (T.O.: *Basic Photography*, Focal Press, Oxford, 1986).

LARA, ANTONIO

- (2005) *El cine ha muerto, larga vida al cine. Pasado, presente y futuro de la postproducción*, T&B Editores, Madrid.

LAURENTI, ROBERTO

- (1976) *En torno a Pasolini*, Ediciones Sedmay, Madrid.

LEBEL, JEAN - PATRICK

- (1973) *Cine e ideología*, Granica editor, Argentina (T.O: *Cinema et ideologie*, Editions Sociales, París, 1971).

LEFANU, MARK

- (1997) *Metaphysics of the "long take", some post-Bazinian reflections en P.O.V. Núm. 4*, Dic. 1997, web, http://imv.au.dk/publikationer/pov/Issue_04/POV_4cnt.html / 09-05

LEPROHON, PIERRE

- (1971) *Jean Renoir*, Crown Publishers, Nueva York.

LIGHTMAN, HERB A.

- (1958) *Dramatic Emphasis with the Mobile Camera*, en American Cinematographer, IXL, Núm 6.

LINDGREN, ERNEST

- (1954) *El arte del cine. Notas para una valoración crítica del cine*, Artola Editor, Madrid (T.O.: *The Art of the Film*, Allen & Unwin, Londres).

LÓPEZ SILVESTRE, FEDERICO

- (2004) *El paisaje virtual. El cine de Hollywood y el neobarroco digital*, Biblioteca nueva, Madrid.

LOSILLA, CARLOS

- (2006a) *Andrei Tarkovski (1). La vida y su reflejo* en Dirigido Por, Núm. 355, Abril 2006.
- (2006b) *Andrei Tarkovski (y 2). El cine como un sueño* en Dirigido Por, Núm. 356, Mayo 2006.

LOTMAN, YURI M.

- (1979) *Estética y semiótica del cine*, Gustavo Gili, Barcelona (T.O.: *Semiotika kino i problema kinoestetiky*, Tallin, 1973).

LOZANO, JORGE / PEÑA-MARÍN, CRISTINA / ABRIL, GONZALO

- (1999) *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Cátedra, Madrid.

MADARIAGA, LUIS DE

- (1994) *Diccionario técnico de fotografía y cine*, Royal Books, Barcelona.

MAGNY, JOEL

- (2001) *Le point de vue, de la vision du cinéaste au regard du spectateur*, Cahiers du cinéma, París.

- (2005) *Vocabularios del cine*, Paidós, Barcelona (T.O.: *Vocabulaires du cinéma*, Cahiers du cinéma, París, 2004).

MAJOR, JEFF

- (2003) *Long Take Structure: Two Shots from Touch of Evil*, vínculo web roto / 10-04.

MANTILLA, PABLO

- (2005) *Motion Control: la tecnología al servicio del arte*, en Travelling, Núm. 6.

MARTIN, MARCEL

- (1962) *La estética de la expresión cinematográfica*, Rialp, Madrid.

MARTÍN ARIAS, LUIS

- (1997) *El cine como experiencia estética*, Caja España, Valladolid.

MASCELLI, JOSEPH V.

- (1961) *Moving Camera Shots*, en *American Cinematographer*, XLII, Núm. 1.
- (1998) *Los cinco principios básicos de la cinematografía. Manual del montador de cine*, Bosch Casa Editorial, Barcelona (T.O.: *The Five C's of Cinematography*, Silman-James Press, California, 1965).

MASIAS ECHEGARAY, LUIS / TROILO, ALBERTO

- (1981) *Vídeo y cine: Principios Tecnológicos en dos medios de comunicación*, Ciespal, Ecuador.

MEMBA, JAVIER

- (2006) *La serie B*, T&B Editores, Madrid.

METZ, CHRISTIAN

- (1972) *Ensayos sobre la significación del cine*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- (1973) *Lenguaje y cine*, Planeta, Barcelona.

MILLERSON, GERARD

- (1998) *Cómo utilizar la cámara de vídeo*, Gedisa, Barcelona (T.O: *Video Camera Techniques*, Focal Press, Boston-Londres, 1995).
- (2001) *Realización y producción en televisión*, Instituto Oficial de Radio y Televisión, Madrid (T.O.: *Television Production*, Butterworth-Heinemann, 13^o Edition, 1999).

MIRALLES, ALBERTO

- (2000) *La dirección de actores en el cine*, Cátedra, Madrid.

MITRY, JEAN

- (1990) *La semiología en tela de juicio. Cine y lenguaje*, Akal, Madrid (T.O.: *La sémiologie en question*, Les Editions du Cerf, París 1987).
- (2002a) *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*, Siglo XXI, Madrid (T.O.: *Esthétique et psychologie du cinéma. 1. Les Structures*, Editions Universitaires, París, 1963).
- (2002b) *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*, Siglo XXI, Madrid (T.O.: *Esthétique et psychologie du cinéma. 2. Les Formes*, Editions Universitaires, París, 1963).

MONACO, JAMES

- (1981) *How to Read a Film. The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*, Oxford University Press, New York-Oxford.

MONTIEL, ALEJANDRO

- (1999) *Teorías del cine*, Montesinos, Barcelona.
- (2002) *El desfile y la quietud (Análisis fílmico versus Historia del Cine)*, Generalitat Valenciana, Valencia.

MORENO, ISIDRO

- (2002) *Musas y nuevas tecnologías*, Paidós, Barcelona.

MORTARA GARAVELLI, BICE

- (2000) *Manual de retórica*, Cátedra, Madrid (T.O.: *Manuale di retorica*, Gruppo editoriale Fabbri, 1988).

MOUREN, YANNICK

- (1994) *Le non-montage*, en *Les conceptions du montage*, CinémAction Núm. 72, 3º Trimestre 1994.

MUÑOZ, JOSEP

- (1994) *El pensamiento creativo*, Ediciones Octaedro, Barcelona.

MURCH, WALTER

- (2003) *En el momento del parpadeo. Un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*, Ocho y Medio, Madrid, (T.O.: *In The Blink Of An Eye. A Perspective On Film Editing*, Silman-James Press, EE.UU, 2001).

MUSICCO NOMBELA, DANIELA

- (2007) *El campo vacío. El lenguaje indirecto en la comunicación audiovisual*, Cátedra, Madrid.

NACACHE, JACQUELINE

- (2006) *El actor de cine*, Paidós, Barcelona (T.O.: *L'Acteur de cinéma*, Éditions Nathan-Université, París, 2003).

ODIN, ROGER

- (1998) *Historia de los paradigmas: La teoría del cine revisada*, en Archivos de la Filmoteca, Núm. 28, Febrero 1998.

ONAINDIA, MARIO

- (1996) *El guión clásico de Hollywood*, Paidós, Barcelona.

ORPEN, VALERIE

- (2003) *Film Editing: The Art of the Expressive*, Wallflower, Londres.

ORELLANA, JUAN

- (2005) *Las fuentes cinematográficas de Pier Paolo Pasolini*, web, www.pasolini.net/espanol_rivista_arbil.htm / 02-06.

ORTIZ, ÁUREA / PIQUERAS, MARÍA JESÚS

- (1995) *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Paidós, Barcelona.

ORTIZ S., LUZ MARILYN / JOYA C., GLORIA / LONDOÑO M., PILAR / CARLOSAMA O., RIGOBERTO

- (2000) *Léxico colombiano de cine, televisión y video*, Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá.

PASOLINI, PIER PAOLO

- (1967) *Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad* en VV.AA, *Problemas del nuevo cine*, Alianza Editorial, Madrid, 1971.

PEÑA TIMÓN, VICENTE

- (2001) *Narración audiovisual. Investigaciones*, Laberinto, Madrid.

PEÑA-ARDID, CARMEN

- (1996) *Literatura y cine, una aproximación comparativa*, Cátedra, Madrid.

PERALES BAZO, FRANCISCO

- (1994) *Aproximación al universo fílmico de Luis García Berlanga (La rebeldía de un cineasta en la corte franquista)*, Universidad de Sevilla, Tesis Doctoral inédita.

PÉREZ ORNIA, JOSÉ RAMÓN

- (1991) *El arte del vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental*, RTVE / Serbal, Madrid.

PERKINS, V.F.

- (1976) *El lenguaje del cine*, Fundamentos, Madrid (T.O.: *Film as Film*, Penguin Books, Londres, 1972).

PHILLIPS, WILLIAM H.

- (2002) *Film. An Introduction*, Bedford / St. Martin's, Boston, New York.

PINEL, VINCENT

- (2004) *El montaje. El espacio y el tiempo del film*, Paidós, Barcelona (T.O.: *Le montage*, Cahiers du cinéma, París, 2001).

PRINCE, STEPHEN

- (2004) *The Emergence of Filmic Artifacts: Cinema and Cinematography in the Digital Era*, en *Film Quarterly*, Vol. 57, Núm.3

PUYAL, ALFONSO

- (2006) *Teoría de la comunicación audiovisual*, Fragua, Madrid.

PRÓSPER RIBES, JOSEP

- (1991) *Estructuras narrativas y procedimientos informativos en la narrativa clásica cinematográfica*, Universidad Complutense, Madrid.

RABIGER, MICHAEL

- (1993) *Dirección de cine y vídeo: Técnica y estética*, Instituto Oficial de Radio y Televisión, Madrid (T.O.: *Directing: film techniques and aesthetics*, Focal Press, EE.UU., 1989).

RAIMONDO SOUTO, H. MARIO

- (1991) *Técnicas del realizador de vídeo*, IORTV, Madrid.

RAJAS, MARIO

- (2005) *Introducción al análisis retórico del texto fílmico*, en Revista Icono 14, Núm. 5, Mayo 2005, <http://www.icono14.net/revista/num5>.

RASKIN, RICHARD

- (1996) *A Note on Closure in Truffaut's Les 400 Coups / Closure in The Third Man: On the Dynamics of an Unhappy Ending* en P.O.V. Núm. 2, Nov. 1996 / http://imv.au.dk/publikationer/pov/Issue_02 / 07-04.

REISZ, KAREL / MILLAR, GAVIN

- (2003) *Técnica del montaje cinematográfico*, Plot ediciones, Madrid (T.O.: *Technique of Film Editing* (2º Edition), Butterworth-Heinemann, 1974).

RIAMBAU, ESTEVE

- (1990) *Un viaje poético al margen de la historia*, en Archivos de la Filmoteca, Núm. 6, Junio / Agosto 1990.

ROMAGUERA I RAMIÓ, JOAQUIM

- (1991) *El lenguaje cinematográfico, gramáticas, géneros, estilos y materiales*, Ediciones de la Torre, Madrid.

ROMAGUERA I RAMIÓ, JOAQUIM / ALSINA THEVENET, HOMERO (Eds.)

- (1985) *Fuentes y documentos del cine. La estética, las escuelas y los movimientos*, Fontamara, Barcelona.
- (1998) *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid.

SADOUL, GEORGES

- (1980) *Las maravillas del cine*, Gente Nueva, La Habana.

SAMUELSON, DAVID W.

- (1988) *La cámara de cine y el equipo de iluminación*, IORTV, Madrid (T.O.: *Motion picture camera and lighting equipment: choice and technique*, 2º Edition, Focal Press, London, 1986).

SÁNCHEZ, RAFAEL CRISTÓBAL

- (1971) *El montaje cinematográfico, arte de movimiento*, Editorial Pomaire, Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, ANTONIO (COORD.)

- (2003) *Diccionario de creación cinematográfica*, Ariel Cine, Barcelona.

SÁNCHEZ NORIEGA, JOSÉ LUIS

- (2005) *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Alianza Editorial, Madrid (Primera edición, 2002).

SÁNCHEZ ROMÁN, JOSÉ ANTONIO

- (1998) *Hacia una metafísica de la locura. Notas sobre Sacrificio* (Offret, 1986) *de Andrei Tarkovski*, en *Revista de cine Chomón sonoro*, Núm. 4, Abril 1998.

SÁNCHEZ-BIOSCA, VICENTE

- (2001) *El montaje cinematográfico, Teoría y análisis*, Paidós, Barcelona.

SCHAEFER, DENNIS / SALVATO, LARRY

- (2005) *Maestros de la luz. Conversaciones con directores de fotografía*, Plot, Madrid (T.O.: *Masters of Light*, The Regents of the University of California, 1984).

SCHMIDT NOGUERA, MARGARITA

- (1997) *Análisis de la realización cinematográfica*, Editorial Síntesis, Madrid.

SEÑOR, CARLOS

- (1994) *Andrei Tarkovski*, Ediciones JC, Madrid.

SIETY, EMMANUEL

- (2004) *El plano. En el origen del cine*, Paidós, Barcelona (T.O.: *Le plan*, Cahiers du cinéma, París, 2001).

SKLOVSKI, VÍCTOR

- (1971) *Cine y lenguaje*, Anagrama, Barcelona.

SOBREVIELA, ÁNGEL

- (2003) *Andrei Tarkovski: de la narración a la poesía*, Fancy Ediciones, Valladolid.

SOLER, LLORENÇ

- (2000) *Manual práctico para iniciarse como realizador de documentales*, Editorial CIMS 97, Barcelona.

SOLOMON, STANLEY J.

- (1966) *Modern Uses of the Moving Camera*, en Film Heritage, I, Núm. 1.

SPENCER, D.A.

- (1979) *Diccionario focal de tecnología fotográfica*, Ediciones Omega, Barcelona (T.O.: *The Focal Dictionary of Photographic Technologies*, Focal Press, Londres, 1973).

ST JOHN MARNER, TERENCE (COMP.)

- (1976) *Directing Motion Pictures*, Tantivy Press, Londres.

STAEHLIN, CARLOS

- (1976) *Cosmología Fílmica*, Editorial Heroldo, Valladolid.

STAM, ROBERT

- (2001) *Teorías del cine*, Paidós, Barcelona (T.O.: *Film Theory*, Blackwell Publishers, Massachussets, 2000).

TALENS, JENARO

- (1986) *El ojo tachado*, Cátedra, Madrid.

TALENS, JENARO / ZUNZUNEGUI, SANTOS (EDS.)

- (2007) *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine*, Cátedra, Madrid.

TARKOVSKI, ANDREI

- (2002) *Esculpir en el tiempo*, Rialp, Madrid (T.O.: *Sapetschatljonnoje wremja*, Trad. Versión alemana: *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, Verlag Ullstein GmbH, 1988).

THOMPSON, ROY

- (2001) *Manual de montaje. Gramática del montaje cinematográfico*, Plot ediciones, Madrid (T.O.: *Grammar of the Edit*, Butterworth-Heinemann, 1993).

TORÁN, ENRIQUE

- (1998) *Tecnología audiovisual II. Parámetros audiovisuales*, Síntesis, Madrid.

TRUFFAUT, FRANÇOIS

- (2000) *El cine según Hitchcock*, Alianza Editorial, Madrid (T.O.: *Le cinéma selon Hitchcock*, Robert Laffont, París, 1966).

TURNER, GRAEME

- (2000) *Film as Social Practice*, Routledge, Londres.

UQAM - GROUPE DE RECHERCHE EN ARTS MEDIATIQUES

- (1996) *Dictionnaire des arts médiatiques*, Département de Communication Sociale et Publique et à L'École des Médias de l'Université du Québec à Montréal, web, www.comm.uqam.ca/~GRAM/C/04-05.

VILLAFañE, JUSTO / MÍNGUEZ, NORBERTO

- (1996) *Principios de Teoría General de la Imagen*, Pirámide, Madrid.

VILLAIN, DOMINIQUE

- (1997) *El encuadre cinematográfico*, Paidós, Barcelona (T.O.: *L'oeil à la caméra. Le cadrage au cinéma*, Éditions de l'Étoile, París, 1992).

VINEYARD JEREMY

- (2000) *Setting up your shots: great camera moves every filmmaker should know*, Michael Wiese Productions, California, EE.UU.

VV. AA.

- (2003) *La política de autores. Entrevistas*, Paidós, Barcelona (T.O.: *La politique des auteurs. Les entretiens*, Cahiers du cinéma, París, 2001).

VV. AA.

- (2001) *Acerca de Andrei Tarkovski*, Ediciones Jaguar, Madrid.

VV.AA (Internet)

- *Un "plan séquence" remarquable: L'Impasse (Carlito's Way)*, vínculo web roto / 03-05.
- *Le Plan-Séquence de Carrie*, web, www.colba.net/~jecr/pscarrie.htm / 06-06.

- *Snake Eyes: Un “plan séquence” remarquable*, web http://briandepalma.online.fr/snake_eyes.htm / 12-05.

VV.AA.

- (1996) *Historia general del cine* (12 Vol.) Cátedra, Madrid.

VV.AA.

- (1995) *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid.

VV.AA.

- (2002) *El cine. Historia del cine. Técnicas y procesos. Actores y directores. Diccionario de términos. 100 Grandes películas*, Larousse, Barcelona.

WARD, PETER

- (1997) *Composición de la imagen en cine y televisión*, IORTV, Madrid (T.O.: *Picture Composition for Film & TV*, Butterworth-Heinemann, 1995).

WHISSEL, KRISTEN

- (2006) *Tales of Upward Mobility, The New Verticality and Digital Special Effects*, en *Film Quarterly*, Vol. 59, Núm 4.

WILKIE, BERNARD

- (2000) *Manual de efectos especiales para televisión y vídeo*, Gedisa, Madrid (T.O.: *Creating Special Effects for TV and Video*, Butterworth-Heinemann, 1996).

YOEL, GERARDO (COMP.)

- (2004) *Pensar el cine 2: Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Manantial, Buenos Aires.

ŽIŽEK, SLAVOJ

- (2006) *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Debate, Barcelona (T.O.: *Lacrimae rerum*, Éditions Amsterdam, París, 2005).

ZUBIAUR CARREÑO, FRANCISCO JAVIER

- (1999) *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*, Ediciones Universidad de Navarra, Navarra.

ZUMALDE ARREGI, IMANOL

- (2006) *La materialidad de la forma fílmica: Crítica de la (sin)razón posestructuralista*, Universidad del País Vasco, Guipúzcoa.

ZUNZUNEGUI, SANTOS

- (1994) *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Cátedra, Madrid.
- (1995) *Pensar la imagen*, Cátedra / Universidad del País Vasco, Madrid.
- (1996) *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Paidós, Barcelona.

ZUÑIGA, JOSEBA

- (1998) *Comunicación audiovisual*, Escuela de Cine y Vídeo de Andoain.

B) VIDEOGRAFÍA BÁSICA

- (1998) *El final de una eternidad* (To telos mias aioniotitas, Alexandros Lambridis) Reportaje Making Off de *La eternidad y un día* (Mia aioniotita kai mia mera, Theo Angelopoulos, 1998).
- (2000) Reportaje Making Off *Rope Unleashed* sobre *La soga* (The Rope, Alfred Hitchcock, 1948).
- (2004) Reportaje Making Off *Trabajando en plano-secuencia / Sonia: Preparando una escena / Maggie: Un día en el cementerio* de *Nueve vidas* (Nine Lives, Rodrigo García, 2004).
- (2006) Reportaje Making Off *Hombres bajo ataque* de *Hijos de los hombres* (Children of men, Alfonso Cuarón, 2006).

10.

ANEXOS.



Anexo I.

Corpus de análisis de estructuras en continuidad.

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
001	La Salida de los obreros de la fábrica Lumière La Sortie des usines Lumière	1895	Louis y Auguste Lumière	Film completo (Plano–película)	[00:41]
002	La llegada del tren L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat	1895	Louis Lumière	Film completo (Plano–película)	[00:44]
003	El regador regado L'arroseur arrosé	1895	Louis Lumière	Film completo (Plano–película)	[00:38]
004	La comida del bebé Repas de bébé	1895	Louis Lumière	Film completo (Plano–película)	[00:34]
005	Demolición de un muro Démolition d'un mur	1896	Louis Lumière	Film completo (Plano–película)	[01:15*]
006	Dejando Jerusalén por tren Départ de Jérusalem en chemin de fer	1896	Louis Lumière	Film completo (Plano–película)	[00:44]
007	Viaje a la luna Le voyage dans la Lune	1902	Georges Méliès	Durmiendo en la luna (Plano–secuencia)	00:04:01 / 00:05:39 [01:38]
008	El melómano Le mélomane	1903	Georges Méliès	Film completo (Plano–película)	[01:47]
009	Extraordinary Cab Accident	1903	Robert W. Paul	Film completo (Plano–película)	[00:43]
010	Asalto y robo de un tren The Great Train Robbery	1903	Edwin S. Porter	Abordaje del tren (Plano–secuencia)	00:01:26 / 00:02:28 [01:02]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
011	Charlot a la una de la madrugada One A.M.	1916	Charles Chaplin	Peleando con la cama (Toma larga)	00:11:41/ 00:16:17 [04:36]
012	Maridos ciegos Blind Husbands	1919	Erich von Stroheim	Imagen en el espejo (Toma larga)	00:25:57 / 00:26:26 [00:29]
013	Hacia Broadway Bumping Into Broadway	1919	Hal Roach	Escondido en el coche (Plano-secuencia)	00:11:58 / 00:12:17 [00:19]
014	Nanook el esquimal Nanook of the North	1922	Robert J. Flaherty	Caza de la foca (Toma larga)	00:57:35 / 00:59:02 [01:27]
015	El último Der Letzte Mann	1924	F.W. Murnau	Sueño (Plano-secuencia)	00:41:44 / 00:43:11 [01:27]
016	Napoleón Napoléon	1927	Abel Gance	Avance militar (Plano-secuencia)	01:39:10 / 01:39:46 [00:36]
017	Amanecer Sunrise	1927	F.W. Murnau	Encuentro furtivo (Plano-secuencia)	00:10:39 / 00:12:07 [01:28]
018	Amanecer Sunrise	1927	F.W. Murnau	Paseo ciudad / campo (Toma larga)	00:43:03 / 00:43:45 [00:42]
019	Amanecer Sunrise	1927	F.W. Murnau	Entrada a la feria (Toma larga)	00:57:18 / 00:57:55 [00:37]
020	La ley del hampa Underworld	1928	Josef von Sternberg	Fuga del furgón (Toma larga)	00:48:30 / 00:48:41 [00:11]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
021	Hampa dorada Little Caesar	1930	Mervyn LeRoy	Atraco inicial (Plano-secuencia)	00:00:46 / 00:01:07 [00:21]
022	Hampa dorada Little Caesar	1930	Mervyn LeRoy	Esmoquin en espejo (Plano-secuencia)	00:50:42 / 00:51:35 [00:53]
023	Sin novedad en el frente All Quiet on the Western Front	1930	Lewis Milestone	Sombra de mujer en casa (Plano-secuencia)	01:32:41 / 01:34:07 [01:26]
024	Drácula Dracula	1931	Tom Browning	Conversación terraza (Plano-secuencia)	00:48:14 / 00:50:54 [02:40]
025	La golfa La chienne	1931	Jean Renoir	Guiñol presentación (Plano-secuencia)	00:01:37 / 00:03:24 [01:47]
026	La golfa La chienne	1931	Jean Renoir	Vecinas desde la ventana (Plano-secuencia)	00:28:34 / 00:29:39 [01:05]
027	La golfa La chienne	1931	Jean Renoir	Crítico de arte (Plano-secuencia)	00:31:46 / 00:33:39 [01:53]
028	La parada de los monstruos Freaks	1932	Tod Browning	Conspiración (Plano-secuencia)	00:51:54 / 00:52:22 [00:28]
029	El crimen de Monsieur Lange Le crime de Monsieur Lange	1935	Jean Renoir	Asesinato (Toma larga)	01:11:57 / 01:12:28 [00:31]
030	Sólo se vive una vez You Only Live Once	1937	Fritz Lang	Versiones periódicos (Plano-secuencia)	00:33:43 / 00:34:29 [00:46]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
031	La gran ilusión La grande illusion	1937	Jean Renoir	Cartel, guitarra y ventana (Plano-secuencia)	00:31:25 / 00:32:21 [00:56]
032	La gran ilusión La grande illusion	1937	Jean Renoir	Celda (Plano-secuencia)	00:37:29 / 00:38:30 [01:01]
033	Jezabel Jezebel	1938	William Wyler	Fin de la reunión (Plano-secuencia)	00:16:31 / 00:17:46 [01:15]
034	Los violentos años veinte The Roaring Twenties	1939	Raoul Walsh	Monta una destilería (Plano-secuencia)	00:43:14 / 00:44:11 [00:57]
035	Ninotchka	1939	Ernst Lubitsch	Restaurante final (Plano-secuencia)	01:45:16 / 01:45:30 [00:14]
036	Los ojos misteriosos de Londres The Human Monster	1939	Walter Summers	Asesinato en la bañera (Plano-secuencia)	00:40:07 / 00:40:38 [00:31]
037	La regla del juego La règle du jeu	1939	Jean Renoir	Partida de cartas (Plano-secuencia)	00:09:02 / 00:10:03 [01:01]
038	La regla del juego La règle du jeu	1939	Jean Renoir	Llegada a la mansión (Plano-secuencia)	00:22:10 / 00:23:08 [00:58]
039	La regla del juego La règle du jeu	1939	Jean Renoir	Servicio comiendo (Toma larga)	00:36:25 / 00:38:12 [01:47]
040	La regla del juego La règle du jeu	1939	Jean Renoir	Pasillos habitaciones (Toma larga)	00:38:32 / 00:40:07 [01:35]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
041	La regla del juego La règle du jeu	1939	Jean Renoir	Oscuridad (Toma larga)	01:02:03 / 01:02:46 [00:43]
042	La regla del juego La règle du jeu	1939	Jean Renoir	Persecuciones (Toma larga)	01:18:24 / 10:19:06 [00:42]
043	Rebeca Rebecca	1940	Alfred Hitchcock	Sueño (Plano-secuencia)	00:01:40 / 00:03:22 [01:42]
044	Ciudadano Kane Citizen Kane	1941	Orson Welles	Cama envenenamiento (Plano-secuencia)	01:31:24 / 01:32:53 [01:29]
045	La loba The Little Foxes	1941	William Wyler	Discusión (Toma larga)	01:00:02 / 01:02:17 [02:15]
046	La loba The Little Foxes	1941	William Wyler	Escalera (Toma larga)	01:41:01 / 01:42:56 [01:55]
047	El fantasma invisible Invisible Ghost	1941	Joseph H. Lewis	Criados en la cocina (Plano-secuencia)	00:04:58 / 00:06:01 [01:03]
048	Sospecha Suspicion	1941	Alfred Hitchcock	Vaso de leche (Toma larga)	01:32:53 / 01:33:24 [00:31]
049	El cuarto mandamiento The Magnificent Ambersons	1942	Orson Welles	Baile (Plano-secuencia)	00:15:02 / 00:16:29 [01:27]
050	El cuarto mandamiento The Magnificent Ambersons	1942	Orson Welles	Conversación mesa (Plano-secuencia)	00:29:14 / 00:33:40 [04:26]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
051	El cuarto mandamiento The Magnificent Ambersons	1942	Orson Welles	Pasillo final (Plano-secuencia)	01:24:00 / 01:25:34 [01:34]
052	Dies Irae Vredens Dag	1943	Carl T. Dreyer	Buscan a la mujer (Plano-secuencia)	00:01:42 / 00:04:16 [03:34]
053	Laura	1944	Otto Preminger	Presentación habitación (Plano-secuencia)	00:01:08 / 00:02:29 [01:21]
054	La mujer del cuadro The Woman in the Window	1944	Fritz Lang	Despertar de la pesadilla (Toma larga)	01:31:06 / 01:32:40 [01:34]
055	Roma, ciudad abierta Roma, città aperta	1945	Roberto Rossellini	Arrojando al niño (Plano-secuencia)	00:57:42 / 00:58:46 [01:04]
056	Detour	1945	Edgar G. Ulmer	Objetos asesinato (Toma larga)	01:03:21 / 01:04:35 [01:14]
057	Detour	1945	Edgar G. Ulmer	Coche policía (Plano-secuencia)	01:06:58 / 01:07:49 [00:51]
058	El sueño eterno The Big Sleep	1946	Howard Hawks	Títulos de crédito (Plano-secuencia)	00:00:10 / 00:00:58 [00:48]
059	A través del espejo The Dark Mirror	1946	Robert Siodmak	Asesinato inicial (Plano-secuencia)	00:01:03 / 00:02:03 [01:00]
060	Los mejores años de nuestra vida The Best Years of our Lives	1946	William Wyler	Pidiendo trabajo (Plano-secuencia)	01:11:23 / 01:12:51 [01:28]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
061	Gilda	1946	Charles Vidor	Trampas a los dados (Plano-secuencia)	00:01:33 / 00:02:08 [00:35]
062	Los forajidos The Killers	1946	Robert Siodmak	Atraco (Plano-secuencia)	00:55:32 / 00:57:30 [01:58]
063	Encadenados Notorious	1946	Alfred Hitchcock	Besos (Toma larga)	00:23:07 / 00:25:46 [02:39]
064	El extraño The Stranger	1946	Orson Welles	Reunión (Plano-secuencia)	00:01:18 / 00:01:58 [00:40]
065	El extraño The Stranger	1946	Orson Welles	Escondido (Plano-secuencia)	00:11:41 / 00:12:41 [01:00]
066	El extraño The Stranger	1946	Orson Welles	Asesinato (Plano-secuencia)	00:12:53 / 00:17:03 [04:10]
067	Encrucijada de odios Cross-fire	1947	Edward Dmytryk	Asesinato inicial (Plano-secuencia)	00:01:16 / 00:01:59 [00:43]
068	Macbeth	1948	Orson Welles	Asesinato (Plano-secuencia)	00:23:53 / 00:33:51 [09:58]
069	Macbeth	1948	Orson Welles	Tres hablando (Plano-secuencia)	01:10:32 / 01:16:48 [06:16]
070	Carta de una desconocida Letter from an Unknown Woman	1948	Max Ophüls	Títulos dibujo (Plano-secuencia)	00:00:05 / 00:01:10 [01:05]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
071	La sogá Rope	1948	Alfred Hitchcock	Film completo (Planos–película)	[77’*]
072	La Terra Trema La Terra Trema: Episodio del Mare	1948	Luchino Visconti	Algarada (Plano–secuencia)	00:09:03 / 00:11:16 [02:13]
073	La Terra Trema La Terra Trema: Episodio del Mare	1948	Luchino Visconti	Comida (Toma larga)	00:33:22 / 00:34:41 [01:19]
074	La Terra Trema La Terra Trema: Episodio del Mare	1948	Luchino Visconti	Contratado pescadores (Toma larga)	02:28:39 / 02:29:50 [01:11]
075	Hamlet	1948	Laurence Olivier	Final (Plano–secuencia)	02:24:06 / 02:26:55 [02:49]
076	Alemania, año cero Germania anno cero	1948	Roberto Rosselini	Cosiendo (Plano–secuencia)	00:11:22 / 00:12:24 [01:02]
077	Alemania, año cero Germania anno cero	1948	Roberto Rosselini	Chica sale por la noche (Plano–secuencia)	00:13:44 / 00:14:54 [01:10]
078	Alemania, año cero Germania anno cero	1948	Roberto Rosselini	Enfermedad del padre (Plano–secuencia)	00:39:29 / 00:40:43 [01:14]
079	El reloj asesino The Big Clock	1948	John Farrow	Edificio exterior e interior (Plano–secuencia)	00:01:26 / 00:03:30 [02:04]
080	El reloj asesino The Big Clock	1948	John Farrow	Ascensor (Plano–secuencia)	00:04:31 / 00:05:49 [01:18]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
081	Al rojo vivo White Heat	1949	Raoul Walsh	Pinta el cristal del baño (Toma larga)	01:30:47 / 01:31:08 [00:21]
082	El demonio de las armas Gun Crazy / Deadly is the Female	1949	Joseph H. Lewis	Atraco (Plano-secuencia)	00:35:22 / 00:38:50 [03:28]
083	El tercer hombre The Third Man	1949	Carol Reed	Final cementerio (Toma larga)	01:42:09 / 01:43:47 [01:38]
084	Ocho sentencias de muerte Kind Hearts and Coronets	1949	Robert Hamer	Beso antes de la boda (Plano-secuencia)	00:35:14 / 00:36:25 [01:11]
085	Atormentada Under Capricorn	1949	Alfred Hitchcock	Invitados en la casa (Toma larga)	00:17:44 / 00:24:48 [07:04*]
086	Arroz amargo Riso amaro	1949	Guiseppe de Santis	Explicación radiofónica (Toma larga)	00:01:24 / 00:03:15 [01:51]
087	La heredera The Heiress	1949	William Wyler	Doctor y su hermana (Toma larga)	00:02:26 / 00:03:24 [00:58]
088	La ronda La ronde	1950	Max Ophüls	Comienzo representación (Plano-secuencia)	00:02:06 / 00:06:58 [04:52]
089	Eva al desnudo All About Eve	1950	Joseph L. Mankiewicz	Encuentro restaurante (Plano-secuencia)	01:27:48 / 01:29:06 [01:18]
090	La jungla de asfalto The Asphalt Jungle	1950	John Huston	Presentación (Toma larga)	00:07:35 / 00:09:25 [01:50]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
091	Esa pareja feliz	1951	Luis García Berlanga / Juan Antonio Bardem	Pareja ventana y azotea (Plano-secuencia)	00:40:52 / 00:41:26 [00:34]
092	Oro en barras The Lavender Hill Mob	1951	Charles Crichton	Esculpiendo estatua (Plano-secuencia)	00:13:09 / 00:15:43 [02:34]
093	Oro en barras The Lavender Hill Mob	1951	Charles Crichton	Felicitación jefes (Plano-secuencia)	00:41:09 / 00:41:58 [00:49]
094	Oro en barras The Lavender Hill Mob	1951	Charles Crichton	Puerta de la casa (Toma – Larga)	00:58:36 / 01:00:18 [01:42]
095	Surcos	1951	J.A. Nieves Conde	Todos a trabajar (Plano-secuencia)	00:23:55 / 00:24:38 [00:43]
096	Surcos	1951	J.A. Nieves Conde	Buscando compinches (Plano-secuencia)	01:26:45 / 01:27:33 [00:48]
097	El ser del planeta X The Man from Planet X	1951	Edgar G. Ulmer	Enfermo en cama (Plano-secuencia)	00:36:36 / 00:37:16 [00:40]
098	La señorita Oyu Oyû-sama	1951	Kenji Mizoguchi	Madre e hijo (Plano-secuencia)	00:18:45 / 00:20:00 [01:15]
099	La señorita Oyu Oyû-sama	1951	Kenji Mizoguchi	Muerte del hijo (Plano-secuencia)	00:57:47 / 00:58:47 [01:00]
100	La señorita Oyu Oyû-sama	1951	Kenji Mizoguchi	Matrimonio de tres (Plano-secuencia)	01:07:19 / 01:11:10 [03:51]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
101	Bodas reales Royal Wedding	1951	Stanley Donen	Baile por el techo (Toma larga)	01:05:56 / 01:07:36 [01:40]
102	Otelo	1952	Orson Welles	Funeral en sombras (Plano-secuencia)	01:28:40 / 01:29:30 [00:50]
103	Un verano con Mónica Sommaren med Monika	1952	Ingmar Bergman	Calle con músicos (Toma larga)	00:16:57 / 00:17:18 [00:21]
104	Un verano con Mónica Sommaren med Monika	1952	Ingmar Bergman	Se despidе del trabajo (Plano-secuencia)	00:29:52 / 00:32:21 [02:29]
105	Un verano con Mónica Sommaren med Monika	1952	Ingmar Bergman	Sentados contra la roca (Toma larga)	00:45:38 / 00:48:01 [02:23]
106	Cuentos de Tokio Tokio Monogatari	1953	Yasujiro Ozu	Sirvientas (Plano-secuencia)	00:53:57 / 00:54:27 [00:30]
107	Manos peligrosas Pickup on South Street	1953	Samuel Fuller	Pelea hombre y mujer (Toma larga)	01:05:21 / 01:06:42 [01:21]
108	Los invasores de Marte Invaders from Mars	1953	William C. Menzies	Laboratorio (Toma larga)	00:50:26 / 00:51:14 [00:48]
109	Los crímenes del museo de cera House of Wax	1953	André de Toth	Laboratorio 3-D (Toma larga)	01:12:47 / 01:13:15 [00:28]
110	Madame de...	1953	Max Ophüls	Presentación mujer (Plano-secuencia)	00:02:19 / 00:04:45 [02:26]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
111	Madame de...	1953	Max Ophüls	Baile (Toma larga)	01:05:50 / 01:08:04 [02:14]
112	La ventana indiscreta Rear Window	1954	Alfred Hitchcock	Vecindario a habitación (Toma larga)	00:02:28 / 00:03:51 [01:23]
113	Deseos humanos Human Desire	1954	Fritz Lang	Se cruza el tren (Toma larga)	01:20:21 / 01:20:41 [00:20]
114	La mujer crucificada Uwasa no onna	1954	Kenji Mizoguchi	Madre e hija (Plano-secuencia)	00:23:21 / 00:25:19 [01:58]
115	La mujer crucificada Uwasa no onna	1954	Kenji Mizoguchi	Cuidan enferma (Plano-secuencia)	00:35:16 / 00:36:20 [01:04]
116	La mujer crucificada Uwasa no onna	1954	Kenji Mizoguchi	Lloran difunta (Plano-secuencia)	00:47:39 / 00:48:53 [01:14]
117	El intendente Sansho Sansho Dayu	1954	Kenji Mizoguchi	Órdenes (Plano-secuencia)	01:36:36 / 01:37:22 [00:46]
118	Al este del edén East of Eden	1954	Elia Kazan	Paseo de los tres (Plano-secuencia)	00:10:51 / 00:12:05 [01:14]
119	Los amantes crucificados Chikamatsu monogatari	1954	Kenji Mizoguchi	Declaración en barca (Toma larga)	01:03:40 / 01:06:30 [02:50]
120	Los amantes crucificados Chikamatsu monogatari	1954	Kenji Mizoguchi	Huida (Toma larga)	01:13:35 / 01:15:45 [02:10]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
121	Los amantes crucificados Chikamatsu monogatari	1954	Kenji Mizoguchi	Marido preocupado (Plano-secuencia)	01:36:55 / 01:38:22 [01:27]
122	La ley del silencio On the Waterfront	1954	Elia Kazan	En el columpio (Toma larga)	00:26:00 / 00:28:12 [02:12]
123	Siete novias para siete hermanos Seven Brides for Seven Brothers	1954	Stanley Donen	Canción en el bosque (Toma larga)	00:12:52 / 00:14:32 [01:40]
124	Agente especial The Big Combo	1954	Joseph H. Lewis	Tienda de antigüedades (Plano-secuencia)	00:43:28 / 00:47:19 [03:51*]
125	El beso mortal Kiss Me Deadly	1955	Robert Aldrich	En el gimnasio de boxeo (Plano-secuencia)	00:45:33 / 00:48:38 [03:05]
126	Muerte de un ciclista	1955	Juan Antonio Bardem	Galería de arte (Plano-secuencia)	00:20:40 / 00:23:08 [02:28]
127	Muerte de un ciclista	1955	Juan Antonio Bardem	Boda (Plano-secuencia)	00:28:55 / 0:31:11 [02:16]
128	Muerte de un ciclista	1955	Juan Antonio Bardem	Discusión (Plano-secuencia)	01:08:09 / 01:09:51 [01:42]
129	Las diabólicas Les diaboliques	1955	Henri-Georges Clouzot	A través de la ventana (Toma larga)	00:07:57/ 00:08:45 [00:48]
130	Marty	1955	Delbert Mann	Baile (Toma larga)	00:19:25 / 00:20:44 [01:19]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
131	La palabra Ordet	1955	Carl T. Dreyer	Familia Borgen (Plano-secuencia)	00:06:00 / 00:11:43 [05:43]
132	La palabra Ordet	1955	Carl T. Dreyer	Pastor y familia (Plano-secuencia)	00:38:21 / 00:45:11 [06:50]
133	Calle Mayor	1956	Juan Antonio Bardem	Paseo por los soportales (Plano-secuencia)	00:51:02 / 00:53:31 [02:29]
134	La calle de la vergüenza Akasen Chitai	1956	Kenji Mizoguchi	Visita del hijo (Plano-secuencia)	00:15:15 / 00:16:54 [01:39]
135	La calle de la vergüenza Akasen Chitai	1956	Kenji Mizoguchi	Dos mujeres en la cantina (Plano-secuencia)	00:37:35 / 00:39:38 [02:03]
136	La calle de la vergüenza Akasen Chitai	1956	Kenji Mizoguchi	Discusión madre e hijo (Toma larga)	01:06:13 / 01:08:38 [02:25]
137	La tierra contra los platillos volantes Earth Vs. The Flying Saucers	1956	Fred F. Sears	Oficina Inteligencia (Plano-secuencia)	00:00:56 / 00:01:22 [00:26]
138	La tierra contra los platillos volantes Earth Vs. The Flying Saucers	1956	Fred F. Sears	Pasillo Laboratorio (Plano-secuencia)	00:06:55 / 00:07:25 [00:30]
139	El hombre indestructible Indestructible Man	1956	Jack Pollexfen	Despacho del comisario (Plano-secuencia)	00:37:48 / 00:39:23 [01:35]
140	Escrito sobre el viento Written on the Wind	1956	Douglas Sirk	Habitación profunda (Plano-secuencia)	00:24:01 / 00:25:01 [01:00]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
141	Centauros del desierto The Searchers	1956	John Ford	Desayunando (Toma larga)	00:09:30 / 00:10:36 [01:06]
142	Centauros del desierto The Searchers	1956	John Ford	Se cierra puerta (Toma larga)	01:52:56 / 01:53:48 [00:52]
143	12 hombres sin piedad 12 Angry Men	1957	Sidney Lumet	Entrada al juicio (Plano-secuencia)	00:00:32 / 00:01:17 [00:45]
144	12 hombres sin piedad 12 Angry Men	1957	Sidney Lumet	Títulos y presentación (Toma larga)	00:02:50 / 00:09:23 [06:33]
145	12 hombres sin piedad 12 Angry Men	1957	Sidney Lumet	En el cuarto de baño (Plano-secuencia)	0:34:54 / 0:37:41 [02:47]
146	El tigre de Chamberí	1957	Pedro L. Ramírez	Los hermanos conversan (Plano-secuencia)	0:31:22 / 0:32:23 [01:01]
147	Cuarenta pistolas Forty Guns	1957	Samuel Fuller	Telegrama (Plano-secuencia)	00:15:05 / 00:18:23 [03:18]
148	Senderos de gloria Paths of Glory	1957	Stanley Kubrick	Visita a las trincheras (Toma larga)	00:06:02 / 00:07:29 [01:27]
149	Senderos de gloria Paths of Glory	1957	Stanley Kubrick	General y coronel (Toma larga)	00:08:30 / 00:09:45 [01:15]
150	Testigo de cargo Witness for the Prosecution	1957	Billy Wilder	Títulos de crédito (Plano-secuencia)	00:00:10 / 00:01:44 [01:34]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
151	Sed de mal Touch of Evil	1958	Orson Welles	Paso Frontera / Títulos (Plano-secuencia)	00:00:55 / 00:04:06 [03:11]
152	Sed de mal Touch of Evil	1958	Orson Welles	Interrogatorio (Plano-secuencia)	00:34:45 / 00:39:56 [05:11]
153	Mi tío Mon oncle	1958	Jacques Tati	Casa del tío (Toma larga)	00:10:12 / 00:11:11 [00:59]
154	Mi tío Mon oncle	1958	Jacques Tati	Despacho moderno (Plano-secuencia)	00:23:59 / 00:25:43 [01:44]
155	El pisito	1958	Marco Ferreri	Salida de misa (Plano-secuencia)	00:28:53 / 00:30:36 [01:43]
156	Terror en una ciudad de Texas Terror in a Texas Town	1958	Joseph H. Lewis	Conversación saloon (Toma larga)	00:45:27 / 00:50:00 [04:33]
157	Los 400 golpes Les quatre cents coups	1959	François Truffaut	Huida a la playa (Toma larga)	01:24:22 / 01:25:39 [01:17]
158	Pickpocket	1959	Robert Bresson	Funeral de la madre (Plano-secuencia)	00:25:51 / 00:26:42 [00:51]
159	Imitación a la vida Imitation of Life	1959	Douglas Sirk	Comiendo juntos (Toma larga)	00:17:59 / 00:19:13 [01:14]
160	Anatomía de un asesinato Anatomy of a Murder	1959	Otto Preminger	Desayunando (Plano-secuencia)	00:11:06 / 00:12:21 [01:15]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
161	Al final de la escapada A bout de souffle	1960	Jean-Luc Godard	Entra a preguntar (Plano-secuencia)	00:13:01 / 00:15:30 [02:29]
162	Nunca en domingo Pote tin Kyriaki	1960	Jules Dassin	Tranvía (Plano-secuencia)	00:23:22 / 00:24:58 [01:36]
163	Tirad sobre el pianista Tirez sur le pianiste	1960	François Truffaut	Títulos de crédito / Piano (Plano-secuencia)	00:00:00 / 00:01:12 [01:12]
164	Tirad sobre el pianista Tirez sur le pianiste	1960	François Truffaut	Charla en la oscuridad (Toma larga)	00:01:47 / 00:04:07 [02:20]
165	Tirad sobre el pianista Tirez sur le pianiste	1960	François Truffaut	Dueño del bar triplicado (Plano-secuencia)	00:24:29 / 00:24:47 [00:18]
166	El cochecito	1960	Marco Ferreri	En la cama (Plano-secuencia)	00:51:52 / 00:55:43 [03:51]
167	El cochecito	1960	Marco Ferreri	Discusión en la ortopedia (Plano-secuencia)	01:03:02 / 01:05:12 [02:10]
168	El cochecito	1960	Marco Ferreri	Detención (Plano-secuencia)	01:21:13 / 01:23:17 [02:04]
169	La evasión Le trou	1960	Jacques Becker	Picando (Toma larga)	00:31:54 / 00:35:18 [03:24]
170	El año pasado en Marienbad L'annee derniere a Marienbad	1960	Alain Resnais	Espejo (Toma larga)	00:11:12 / 00:13:04 [01:52]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
171	El año pasado en Marienbad L'annee derniere a Marienbad	1960	Alain Resnais	Quietud (Plano-secuencia)	00:42:41 / 00:43:03 [00:22]
172	La cuadrilla de los once Ocean's 11	1961	Lewis Milestone	Cubos (Plano-secuencia)	01:28:36 / 01:28:44 [00:08]
173	La cuadrilla de los once Ocean's 11	1961	Lewis Milestone	Nombres final (Toma larga)	02:01:03 / 02:02:02 [00:59]
174	Plácido	1961	Luis García Berlanga	Títulos de crédito (Plano-secuencia)	00:00:06 / 00:02:43 [02:37]
175	Plácido	1961	Luis García Berlanga	Radiando la cena (Plano-secuencia)	00:32:07 / 00:35:01 [02:54]
176	Plácido	1961	Luis García Berlanga	Llegan a visitar enfermo (Plano-secuencia)	00:49:29 / 00:51:03 [01:24]
177	Dos cabalgan juntos Two Rode Together	1961	John Ford	Conversación en el río (Toma larga)	00:12:05 / 00:15:48 [03:43]
178	Viridiana	1961	Luis Buñuel	Hermanas hablando (Toma larga)	00:01:48 / 00:02:58 [01:10]
179	Vivir su vida Vivre sa vie: film en douze tableaux	1962	Jean-Luc Godard	Tienda de discos (Plano-secuencia)	00:09:08 / 00:12:17 [03:09]
180	Vivir su vida Vivre sa vie: film en douze tableaux	1962	Jean-Luc Godard	En el bar contraplano (Plano-secuencia)	00:16:42 / 00:19:47 [03:05]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
181	Vivir su vida Vivre sa vie: film en douze tableaux	1962	Jean-Luc Godard	Encuentro con amiga (Plano-secuencia)	00:27:13 / 00:28:14 [01:01]
182	Vivir su vida Vivre sa vie: film en douze tableaux	1962	Jean-Luc Godard	Tiroteo (Plano-secuencia)	01:16:54 / 01:19:31 [02:37]
183	El proceso The Trial	1962	Orson Welles	Le despierta la policía (Toma larga)	00:04:19 / 00:08:46 [04:47]
184	El proceso The Trial	1962	Orson Welles	Lleva la maleta (Toma larga)	00:28:45 / 00:32:12 [03:27]
185	El mensajero del miedo The Manchurian Candidate	1962	John Frankenheimer	Asesinato periodista (Plano-secuencia)	00:35:15 / 00:36:21 [01:06]
186	El mensajero del miedo The Manchurian Candidate	1962	John Frankenheimer	Los dos borrachos (Plano-secuencia)	01:00:09 / 01:04:20 [04:11]
187	La infancia de Iván	1962	Andrei Tarkovski	Acoso en el bosque (Plano-secuencia)	00:32:31 / 00:34:38 [02:07]
188	La infancia de Iván	1962	Andrei Tarkovski	Trinchera (Plano-secuencia)	00:39:49 / 00:41:06 [01:17]
189	Nunca pasa nada	1963	Juan Antonio Bardem	Calle (Plano-secuencia)	00:27:50 / 00:32:46 [04:56]
190	Los dinamiteros	1963	Juan G. Atienza	Funeral Cibeles (Plano-secuencia)	00:15:16 / 00:15:56 [00:40]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
191	El verdugo	1963	Luis García Berlanga	Enterradores y verdugo (Plano-secuencia)	00:05:15 / 00:06:36 [01:21]
192	El verdugo	1963	Luis García Berlanga	Convenciéndole (Toma larga)	01:20:09 / 01:22:04 [01:55]
193	El verdugo	1963	Luis García Berlanga	Ejecución (Toma larga)	01:22:04 / 01:23:49 [01:45]
194	Los pájaros The Birds	1963	Alfred Hitchcock	Llamada por teléfono (Plano-secuencia)	00:32:16 / 00:34:16 [02:00]
195	El Gatopardo Il Gattopardo	1963	Luchino Visconti	Lamento y rezo (Toma larga)	00:08:37 / 00:09:54 [01:17]
196	El evangelio según San Mateo Il vangelo secondo Matteo	1964	Pier Paolo Pasolini	Juicio entre el público (Toma larga)	01:51:06 / 01:52:58 [01:52]
197	Banda aparte Bande à part	1964	Jean-Luc Godard	Baile en el bar (Plano-secuencia)	00:45:21 / 00:48:59 [03:38]
198	Topkapi	1964	Jules Dassin	Créditos final (Plano-secuencia)	01:53:48 / 01:54:36 [00:52]
199	Marnie la ladrona Marnie	1964	Alfred Hitchcock	Robo de la caja fuerte (Toma larga)	00:44:58 / 00:45:43 [00:45]
200	Gertrud	1964	Carl T. Dreyer	Conversación parque (Plano-secuencia)	00:19:35 / 00:22:36 [03:01]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
201	Gertrud	1964	Carl T. Dreyer	Conversación en el sillón (Plano-secuencia)	00:59:42 / 01:09:13 [09:31]
202	El tren The Train	1964	John Frankenheimer	Subida al tren en marcha (Toma larga)	00:33:46 / 00:34:03 [00:17]
203	La muerte tenía un precio Per qualche dollaro in più	1965	Sergio Leone	Disparo jinete y créditos (Plano-secuencia)	00:00:23 / 00:04:10 [03:47]
204	La colina The Hill	1965	Sidney Lumet	Títulos de crédito (Plano-secuencia)	00:00:10 / 00:02:25 [02:15]
205	Repulsión Repulsion	1965	Roman Polanski	Objetos y foto (Toma larga)	01:37:53 / 01:39:53 [02:00]
206	Los desheredados Szegénylegények	1965	Miklós Jancsó	Puerta y muerto (Plano-secuencia)	00:07:55 / 00:09:17 [01:22]
207	Andrei Rublev	1966	Andrei Tarkovski	Cirilo en su habitación (Plano-secuencia)	00:28:24 / 00:30:48 [02:24]
208	Andrei Rublev	1966	Andrei Tarkovski	Discuten Teófanos/Andrei (Toma larga)	00:40:11 / 00:42:58 [02:47]
209	El silencio de un hombre Le samourai	1967	Jean-Pierre Melville	Títulos de crédito (Plano-secuencia)	00:00:12 / 00:02:23 [02:11]
210	Silencio y grito Csend és kiáltás	1967	Miklós Jancsó	Ejecución colina (Plano-secuencia)	00:01:17 / 00:02:36 [01:19]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
211	Playtime	1967	Jacques Tati	Espacio ambiguo (Toma larga)	00:03:13 / 00:04:49 [01:36]
212	Playtime	1967	Jacques Tati	Pasillo infinito (Toma larga)	00:14:32 / 00:15:45 [01:13]
213	Rojos y blancos Csillagosok, katonák	1967	Miklós Jancsó	Persecución río (Plano-secuencia)	00:01:34 / 00:04:43 [03:09]
214	Rojos y blancos Csillagosok, katonák	1967	Miklós Jancsó	Dejan libres (Plano-secuencia)	00:07:51 / 00:10:04 [02:15]
215	Rojos y blancos Csillagosok, katonák	1967	Miklós Jancsó	Ejecución amante (Toma larga)	01:00:28 / 01:04:49 [04:21]
216	Rojos y blancos Csillagosok, katonák	1967	Miklós Jancsó	Ejecuciones y beso (Toma larga)	01:15:29 / 01:19:23 [03:54]
217	Besos robados Baisers volés	1968	François Truffaut	Títulos de crédito (Plano-secuencia)	00:00:00 / 00:01:25 [01:25]
218	El estrangulador de Boston The Boston Strangler	1968	Richard Fleischer	Caza de sospechosos (Toma larga)	00:13:21 / 00:14:09 [00:48]
219	El estrangulador de Boston The Boston Strangler	1968	Richard Fleischer	Asalto en la calle (Plano-secuencia)	00:34:10 / 00:34:31 [00:21]
220	El estrangulador de Boston The Boston Strangler	1968	Richard Fleischer	Ataque del estrangulador (Plano-secuencia)	01:00:31 / 01:02:19 [01:48]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
221	Love story	1970	Arthur Hiller	Pista de patinaje (Plano-secuencia)	00:00:06 / 00:01:21 [01:15]
222	Love story	1970	Arthur Hiller	Amor en el campus (Plano-secuencia)	00:13:43 / 00:15:54 [02:11]
223	El carnicero Le Boucher	1970	Claude Chabrol	De la boda al colegio (Plano-secuencia)	00:13:17 / 00:17:05 [03:48]
224	Agáchate maldito Giù la testa	1971	Sergio Leone	Pasado idílico (Toma larga)	02:10:02 / 02:12:54 [02:52]
225	French Connection, contra el imperio de la droga French Connection	1971	William Friedkin	Sospechosos cafetería (Plano-secuencia)	00:23:28 / 00:23:56 [00:28]
226	La salamandra La salamandre	1971	Alain Tanner	Títulos de crédito (Plano-secuencia)	00:00:57 / 00:02:42 [01:45]
227	La salamandra La salamandre	1971	Alain Tanner	Perdidos en el bosque (Toma larga)	01:21:10 / 01:23:59 [02:49]
228	La salamandra La salamandre	1971	Alain Tanner	En el autobús (Plano-secuencia)	01:43:09 / 01:45:38 [02:29]
229	Harold y Maude Harold and Maude	1971	Hal Ashby	Títulos de crédito (Plano-secuencia)	00:00:05 / 00:03:41 [03:36]
230	Solaris	1972	Andrei Tarkovski	Conversación casa (Plano-secuencia)	00:07:26 / 00:09:10 [02:44]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
231	Solaris	1972	Andrei Tarkovski	Coche (Toma larga)	00:34:34 / 00:35:23 [00:49]
232	Solaris	1972	Andrei Tarkovski	Conversación laboratorio (Plano-secuencia)	01:01:32 / 01:03:52 [02:20]
233	Todo va bien Tout va bien	1972	Jean-Luc Godard / Jean-Pierre Gorin	Fábrica transversal (Plano-secuencia)	00:11:31 / 00:13:28 [01:57]
234	Todo va bien Tout va bien	1972	Jean-Luc Godard / Jean-Pierre Gorin	Director a cámara (Plano-secuencia)	00:52:03 / 00:58:21 [06:18]
235	Todo va bien Tout va bien	1972	Jean-Luc Godard / Jean-Pierre Gorin	Hipermercado (Plano-secuencia)	01:19:00 / 01:28:32 [09:32]
236	Sueños de seductor Play it Again, Sam	1972	Herbert Ross	Ensoñación en el espejo (Toma larga)	00:21:14 / 00:23:14 [02:00]
237	El padrino The Godfather	1972	Francis Ford Copolla	Petición (Toma larga)	00:00:50 / 00:03:33 [02:43]
238	Salmo rojo Még kér a nép	1972	Miklós Jancsó	Grupos (Toma larga)	00:00:14 / 00:04:50 [04:36]
239	Hermanas Sisters	1973	Brian de Palma	Dos acciones alternas (I) (Toma larga)	00:27:40 / 00:29:52 [02:12*]
240	Hermanas Sisters	1973	Brian de Palma	Dos acciones alternas (II) (Toma larga)	00:33:20 / 00:37:12 [03:52*]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
241	La gran comilona La grande bouffe	1973	Marco Ferreri	Comen puré (Toma larga)	00:59:02 / 00:59:59 [00:57]
242	El espíritu de la colmena	1973	Víctor Erice	Balcón exterior (Plano-secuencia)	01:27:53 / 01:28:21 [00:28]
243	Secretos de un matrimonio Scener ur ett Äktenskap	1974	Ingmar Bergman	Última noche juntos (Plano-secuencia)	01:15:04 / 01:17:10 [02:06]
244	El espejo Zerkalo	1974	Andrei Tarkovski	Programa (Plano-secuencia)	00:00:27 / 00:03:56 [03:29]
245	El espejo Zerkalo	1974	Andrei Tarkovski	Llamada en casa vacía (Plano-secuencia)	00:19:10 / 00:21:24 [02:14]
246	El espejo Zerkalo	1974	Andrei Tarkovski	Sueño del pasado (Plano-secuencia)	01:13:00 / 01:14:36 [01:36]
247	El espejo Zerkalo	1974	Andrei Tarkovski	Levitación (Plano-secuencia)	01:29:05 / 01:30:02 [00:57]
248	La conversación The Conversation	1974	Francis Ford Copolla	Títulos de crédito (Plano-secuencia)	00:00:23 / 00:03:18 [02:55]
249	Tarde de perros Dog Day Afternoon	1975	Sidney Lumet	Mujer e hijos (Plano-secuencia)	00:47:14 / 00:48:07 [00:53]
250	Tarde de perros Dog Day Afternoon	1975	Sidney Lumet	Espera en el banco (Toma larga)	00:48:07 / 00:49:03 [00:56]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
251	El reportero Professione: reporter	1975	Michelangelo Antonioni	Reja (Plano-secuencia)	01:49:16 / 01:55:31 [06:15]
252	Carrie	1976	Brian de Palma	Jugando al Voleyball (Plano-secuencia)	00:00:15 / 00:00:59 [00:44]
253	Carrie	1976	Brian de Palma	Vestuario / Créditos (Toma larga)	00:00:59 / 00:02:35 [01:36]
254	Carrie	1976	Brian de Palma	Viendo la TV (Plano-secuencia)	00:30:53 / 00:31:33 [00:40]
255	Carrie	1976	Brian de Palma	Ganadores del concurso (Toma larga)	01:05:23 / 01:07:30 [02:07]
256	Todos los hombres del presidente All the President's men	1976	Alan J. Pakula	Llamada (Plano-secuencia)	00:46:00 / 00:51:48 [05:48]
257	Jonás, que tendrá 25 años en el año 2000 Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000	1976	Alain Tanner	En la cocina (Plano-secuencia)	00:06:08 / 00:08:59 [02:51]
258	Asignatura pendiente	1977	José Luis Garci	Cama / muerte de Franco (Plano-secuencia)	00:59:00 / 01:00:52 [01:52]
259	La escopeta nacional	1977	Luis García Berlanga	Llegan a la casa (Plano-secuencia)	00:02:38 / 00:04:23 [01:45]
260	Annie Hall	1977	Woody Allen	Chistes vitales (Plano-secuencia)	00:00:48 / 00:02:28 [01:40]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
261	Annie Hall	1977	Woody Allen	Cola del cine (Toma larga)	00:09:34 / 00:12:15 [02:41]
262	Annie Hall	1977	Woody Allen	Psicoanalistas (Plano-secuencia)	01:06:25 / 01:07:23 [00:58]
263	Nido familiar Családi Tűzfészek	1977	Béla Tarr	Partida de cartas (Plano-secuencia)	00:18:35 / 00:21:08 [02:33]
264	Nido familiar Családi Tűzfészek	1977	Béla Tarr	Jugando al ajedrez (Toma larga)	00:43:48 / 00:45:36 [01:48]
265	Bilbao	1978	Bigas Luna	Llora en el regazo (Plano-secuencia)	01:23:45 / 01:25:25 [01:40]
266	La noche de Halloween Halloween	1978	John Carpenter	Agresión (Toma larga)	00:02:13 / 00:06:12 [03:59*]
267	Siete días de enero	1979	Juan Antonio Bardem	Reunión conspiratoria (Plano-secuencia)	00:41:11 / 00:43:10 [01:59]
268	Siete días de enero	1979	Juan Antonio Bardem	Parte médico (Plano-secuencia)	00:43:43 / 00:44:38 [00:55]
269	Fuerza 7 A Force of One	1979	Paul Aaron	Monopatín y créditos (Plano-secuencia)	00:00:13 / 00:02:39 [02:26]
270	Stalker (2ª parte)	1979	Andrei Tarkovski	Objetos río (Plano-secuencia)	00:18:21 / 00:21:39 [03:18]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
271	Stalker (2ª parte)	1979	Andrei Tarkovski	Sentados habitación (Toma larga)	00:46:32 / 00:53:24 [06:52]
272	Arrebato	1979	Iván Zulueta	Distanciados (Toma larga)	01:00:41 / 01:02:52 [02:11]
273	Las verdes praderas	1979	José Luis Garci	Casa por fuera (Plano-secuencia)	00:20:30 / 00:21:33 [01:03]
274	Las verdes praderas	1979	José Luis Garci	Conversación en la cama (Plano-secuencia)	00:48:07 / 00:53:15 [05:08]
275	Los energéticos	1979	Mariano Ozores	Fanfarrón en el bar (Plano-secuencia)	00:44:07 / 00:45:30 [01:23]
276	Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón	1980	Pedro Almodóvar	Puente y créditos (Plano-secuencia)	01:14:35 / 01:17:20 [02:45]
277	La mujer del aviador La femme de l'aviateur	1980	Eric Rohmer	Conversación lavabo (Plano-secuencia)	00:01:41 / 00:03:24 [01:43]
278	La mujer del aviador La femme de l'aviateur	1980	Eric Rohmer	Oficina (Plano-secuencia)	01:07:33 / 01:09:39 [02:06]
279	Círculo de dos Circle of Two	1980	Jules Dassin	Cuadro acabado (Plano-secuencia)	00:38:13 / 00:40:28 [02:15]
280	Gary Cooper que estás en los cielos	1980	Pilar Miró	Organizando el plató (Plano-secuencia)	00:02:40 / 00:04:19 [01:39]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
281	Navajeros	1980	Eloy de la Iglesia	En el patio (Plano-secuencia)	00:58:38 / 00:59:30 [00:52]
282	El resplandor The Shining	1980	Stanley Kubrick	Triciclo (Plano-secuencia)	00:22:45 / 00:23:18 [00:33]
283	Kagemusha: La sombra del guerrero Kagemusha	1980	Akira Kurosawa	Tres iguales (Plano-secuencia)	00:00:17 / 00:06:17 [06:00]
284	La niebla The Fog	1980	John Carpenter	Cura y señoras (Toma larga)	00:41:59 / 00:43:01 [01:02]
285	La fuga de Segovia	1981	Imanol Uribe	Hablando presos (Plano-secuencia)	00:12:46 / 00:14:24 [01:38]
286	Corazonada One from the Heart	1982	Francis Ford Coppola	Neones y calle (Plano-secuencia)	00:03:45 / 00:05:25 [01:40]
287	El submarino Das Boot	1981	Wolfgang Petersen	Se acerca (Plano-secuencia)	00:01:13 / 00:02:05 [00:58]
288	El submarino Das Boot	1981	Wolfgang Petersen	Recorriendo el submarino (Toma larga)	00:16:30 / 00:17:40 [01:10]
289	Demonios en el jardín	1982	Manuel Gutiérrez Aragón	Muro (Plano-secuencia)	01:21:07 / 01:22:26 [01:19]
290	Nacional III	1982	Luis García Berlanga	Preparación menú (Plano-secuencia)	00:00:00 / 00:04:40 [04:40]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
291	Furia silenciosa Silent Rage	1982	Michael Miller	Títulos crédito y locura (Toma larga)	00:00:19 / 00:05:29 [05:10]
292	Macbeth	1982	Béla Tarr	Film completo (2 Planos-secuencia)	[72']
293	Vivamente el domingo Vivement dimanche!	1983	François Truffaut	Exterior Casa (Plano-secuencia)	00:10:28 / 00:11:53 [01:25]
294	Nostalgia Nostalghia	1983	Andrei Tarkovski	Coche y niebla (Plano-secuencia)	00:02:32 / 00:05:31 [02:59]
295	Nostalgia Nostalghia	1983	Andrei Tarkovski	Reprimenda chica (Toma larga)	01:07:11 / 01:11:27 [04:16]
296	Nostalgia Nostalghia	1983	Andrei Tarkovski	Vela (Plano-secuencia)	01:52:48 / 02:01:54 [09:06]
297	Nostalgia Nostalghia	1983	Andrei Tarkovski	Integración (Plano-secuencia)	02:02:21 / 02:05:16 [02:55]
298	Érase una vez en América Once Upon a Time in America	1984	Sergio Leone	Llamando al bar (Toma larga)	00:23:41 / 00:25:24 [01:43]
299	Extraños en el paraíso Stranger than Paradise	1984	Jim Jarmusch	Partida de cartas (Plano-secuencia)	00:28:49 / 00:31:19 [02:30]
300	Extraños en el paraíso Stranger than Paradise	1984	Jim Jarmusch	En la casa de la tía (Plano-secuencia)	00:44:27 / 00:45:51 [01:24]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
301	Extraños en el paraíso Stranger than Paradise	1984	Jim Jarmusch	Durmiendo en el motel (Plano-secuencia)	01:02:41 / 01:06:17 [03:36]
302	La vaquilla	1985	Luis García Berlanga	Reclutando al matador (Plano-secuencia)	00:18:46 / 00:20:16 [01:30]
303	La vaquilla	1985	Luis García Berlanga	Baño en el río (Plano-secuencia)	00:36:15 / 00:38:08 [01:53]
304	El justiciero de la noche Death Wish 3	1985	Michael Winner	Títulos de crédito (Plano-secuencia)	01:23:06 / 01:26:39 [03:33]
305	Sacrificio Offret	1986	Andrei Tarkovski	El árbol todos los días (Plano-secuencia)	00:05:26 / 00:14:29 [09:03]
306	Sacrificio Offret	1986	Andrei Tarkovski	Gente huyendo (Plano-secuencia)	01:50:20 / 01:51:20 [01:00]
307	Sacrificio Offret	1986	Andrei Tarkovski	Incendio de la casa (Plano-secuencia)	02:11:21 / 02:17:16 [05:55]
308	La chaqueta metálica Full Metal Jacket	1987	Stanley Kubrick	Castigo (Plano-secuencia)	00:26:34 / 00:27:00 [00:26]
309	Creepshow 2	1987	Michael Gornick	Final y títulos de crédito (Plano-secuencia)	01:21:57 / 01:25:34 [03:37]
310	¿Dónde está la casa de mi amigo? Khane-ye doust kodjast?	1987	Abbas Kiarostami	Títulos de crédito (Plano-secuencia)	00:00:05/ 00:01:26 [01:21]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
311	Los Intocables de Elliot Ness The Untouchables	1987	Brian de Palma	Juntos en la cabaña (Plano-secuencia)	00:47:05 / 00:48:17 [01:12]
312	Los Intocables de Elliot Ness The Untouchables	1987	Brian de Palma	Domicilio del policía (Toma larga)	01:16:06 / 01:17:56 [01:50]
313	Ojos negros Oci ciorne / Ochi chyornye	1987	Nikita Mikhalkov	Travesura en el balneario (Plano-secuencia)	00:23:47 / 00:24:52 [01:05]
314	El solitario Le solitaire	1987	Jacques Deray	Títulos de crédito / Coche (Toma larga)	01:29:39 / 01:31:10 [01:31]
315	Wall Street	1987	Oliver Stone	Atraviesa oficina (Toma larga)	01:48:40 / 01:50:27 [01:47]
316	El último emperador The Last Emperor	1987	Bernardo Bertolucci	Conversación gafas (Toma larga)	00:55:52 / 00:57:48 [01:56]
317	Paisaje en la niebla Topio stin omichli	1988	Theo Angelopoulos	Marcha del tren (Plano-secuencia)	00:00:53 / 00:03:00 [02:07]
318	Paisaje en la niebla Topio stin omichli	1988	Theo Angelopoulos	Comisaría (Plano-secuencia)	00:19:20 / 00:21:51 [02:31]
319	Paisaje en la niebla Topio stin omichli	1988	Theo Angelopoulos	Gente inmóvil (Toma larga)	00:21:51 / 00:22:31 [00:40]
320	Paisaje en la niebla Topio stin omichli	1988	Theo Angelopoulos	Comediantes en la playa (Plano-secuencia)	00:46:30 / 00:52:40 [06:10]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
321	La condena Kárhozat	1988	Béla Tarr	Mirando por la ventana (Plano-secuencia)	00:00:46 / 00:04:14 [03:28]
322	La condena Kárhozat	1988	Béla Tarr	Canción (Plano-secuencia)	00:15:56 / 00:22:03 [06:07]
323	La condena Kárhozat	1988	Béla Tarr	Conversan mesa y oficina (Plano-secuencia)	00:28:47 / 00:36:22 [07:35]
324	La condena Kárhozat	1988	Béla Tarr	Gente y lluvia (Plano-secuencia)	01:16:44 / 01:20:45 [04:01]
325	Días de eclipse Dni zatmeniya	1988	Alexander Sokurov	Convivencia difícil (Plano-secuencia)	00:10:17 / 00:12:01 [01:44]
326	Días de eclipse Dni zatmeniya	1988	Alexander Sokurov	Escribiendo a máquina (Toma larga)	00:20:56 / 00:21:48 [00:52]
327	Días de eclipse Dni zatmeniya	1988	Alexander Sokurov	Caminan por la calle (Toma larga)	00:22:18 / 00:25:12 [02:54]
328	Días de eclipse Dni zatmeniya	1988	Alexander Sokurov	Registro policial (Plano-secuencia)	00:37:17 / 00:42:15 [04:58]
329	Mystery Train	1989	Jim Jarmusch	Charla en el bar (Toma larga)	01:07:25 / 01:10:48 [03:23]
330	Mystery Train	1989	Jim Jarmusch	Atraco tienda de licores (Plano-secuencia)	01:16:48 / 01:17:54 [01:06]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
331	La hoguera de las vanidades The Bonfire of the Vanities	1990	Brian de Palma	Escritor borracho (Plano-secuencia)	00:01:30 / 00:06:12 [04:42]
332	Uno de los nuestros Goodfellas	1990	Martin Scorsese	Restaurante (Toma larga)	00:30:15 / 00:33:11 [02:56]
333	Muerte entre las flores Miller's Crossing	1990	Joel Coen	Sentados los dos (Plano-secuencia)	00:08:15 / 00:09:26 [01:11]
334	Europa	1991	Lars von Trier	Vías del tren (Plano-secuencia)	00:00:24 / 00:02:44 [02:20]
335	Europa	1991	Lars von Trier	Mesa (Toma larga)	00:23:19 / 00:26:22 [03:03]
336	Europa	1991	Lars von Trier	A rojo sangre (Toma larga)	00:51:46 / 00:53:27 [01:41]
337	Todo por la pasta	1991	Enrique Urbizu	Sobrevolando calle (Toma larga)	00:02:21 / 00:03:12 [00:51]
338	Amantes	1991	Vicente Aranda	Llega la casera (Plano-secuencia)	00:20:03 / 00:22:53 [02:50]
339	El paso suspendido de la cigüeña To meteorou vima tou pelargou	1991	Theo Angelopoulos	Rescate en el mar (Plano-secuencia)	00:01:57 / 00:03:35 [01:38]
340	El paso suspendido de la cigüeña To meteorou vima tou pelargou	1991	Theo Angelopoulos	Ajusticiado y llegada tren (Plano-secuencia)	01:13:18 / 01:18:00 [04:42]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
341	El paso suspendido de la cigüeña To meteoros vima tou pelargou	1991	Theo Angelopoulos	Canciones (Plano-secuencia)	01:19:22 / 01:25:28 [06:06]
342	El paso suspendido de la cigüeña To meteoros vima tou pelargou	1991	Theo Angelopoulos	Encuentro en vídeo (Plano-secuencia)	01:25:28 / 01:30:31 [05:03]
343	Reservoir Dogs	1991	Quentin Tarantino	Salida a la calle (Toma larga)	00:54:50 / 00:56:13 [01:23]
344	Y la vida continúa Zendegi va digar hich	1992	Abbas Kiarostami	Peaje (Toma larga)	00:00:20 / 00:01:30 [01:10]
345	Y la vida continúa Zendegi va digar hich	1992	Abbas Kiarostami	Cuesta y créditos finales (Toma larga)	01:25:30 / 01:31:07 [05:37]
346	El juego de Hollywood The Player	1992	Robert Altman	Títulos de crédito (Plano-secuencia)	00:00:15 / 00:08:22 [08:07]
347	El sol del membrillo	1992	Víctor Erice	Colocando el lienzo (Toma larga)	00:07:53 / 00:09:04 [01:11]
348	El sol del membrillo	1992	Víctor Erice	Zapatos (Plano-secuencia)	00:29:53 / 00:31:24 [01:31]
349	Atrapado por su pasado Carlito's Way	1993	Brian de Palma	Persecución estación (Toma larga)	02:04:56 / 02:07:13 [02:17]
350	La edad de la inocencia The Age of Innocence	1993	Martin Scorsese	Recorriendo la casa (Toma larga)	00:09:26 / 00:10:57 [01:31]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
351	La edad de la inocencia The Age of Innocence	1993	Martin Scorsese	La vida pasa (Plano-secuencia)	01:56:43 / 01:59:39 [02:56*]
352	A través de los olivos Zire darakhata zeyton	1994	Abbas Kiarostami	Subjetivo conduciendo (Toma larga)	00:03:56 / 00:07:15 [03:19]
353	A través de los olivos Zire darakhata zeyton	1994	Abbas Kiarostami	Lateral conduciendo (Plano-secuencia)	00:12:26 / 00:14:23 [01:57]
354	A través de los olivos Zire darakhata zeyton	1994	Abbas Kiarostami	Toma película (Toma larga)	01:02:00 / 01:03:35 [01:35]
355	A través de los olivos Zire darakhata zeyton	1994	Abbas Kiarostami	Persecución lejana (Toma larga)	01:33:28 / 01:37:14 [03:46]
356	Ed Wood	1994	Tim Burton	Presentación (Plano-secuencia)	00:00:11 / 00:01:33 [01:22]
357	Exotica	1994	Atom Egoyan	Conversación mujeres (Plano-secuencia)	00:25:46 / 00:27:30 [01:44]
358	Caro diario	1994	Nanni Moretti	En la moto (Toma larga)	00:23:01 / 00:26:38 [03:37]
359	Bienvenidos a la casa de muñecas Welcome to the Dollhouse	1995	Todd Solondz	Recorrido foto inicio (Plano-secuencia)	00:00:55 / 00:02:14 [02:19]
360	Bienvenidos a la casa de muñecas Welcome to the Dollhouse	1995	Todd Solondz	Recorrido autobús final (Plano-secuencia)	01:20:21 / 01:21:07 [01:14]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
361	El globo blanco Badkonake sefid	1995	Jafar Panahi	Comienzo en el mercado (Toma larga)	00:01:06 / 00:03:06 [02:00]
362	Casino	1995	Martin Scorsese	Habitación del dinero (Plano-secuencia)	00:06:06 / 00:07:51 [01:45]
363	La mirada de Ulises To viemma tou Odyssea	1995	Theo Angelopoulos	Barco (Plano-secuencia)	00:01:14 / 00:04:09 [02:55]
364	La mirada de Ulises To viemma tou Odyssea	1995	Theo Angelopoulos	Enfrentamiento (Plano-secuencia)	00:14:07 / 00:17:20 [03:13]
365	La mirada de Ulises To viemma tou Odyssea	1995	Theo Angelopoulos	Baile de fin de año (Plano-secuencia)	00:57:01 / 01:07:14 [10:13]
366	La mirada de Ulises To viemma tou Odyssea	1995	Theo Angelopoulos	Masacre en la niebla (Plano-secuencia)	02:34:55 / 02:42:35 [07:40]
367	Días extraños Strange Days	1995	Kathryn Bigelow	Simulación atraco (Plano-secuencia)	00:00:58 / 00:04:04 [03:06*]
368	Hamlet	1996	Kenneth Branagh	Estancias de palacio (Toma larga)	00:55:53 / 00:58:37 [02:44]
369	Alien Resurrección (V.2003) Alien Resurrection	1997	Jean-Pierre Jeunet	Mosquito a espacio (Plano-secuencia)	00:00:23 / 00:03:15 [02:52]
370	Funny Games	1997	Michael Haneke	Frío, frío (Plano-secuencia)	00:27:24 / 00:28:46 [01:22]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
371	Funny Games	1997	Michael Haneke	Solos sin hijo (Toma larga)	01:02:47 / 01:13:01 [10:14]
372	El sabor de las cerezas Ta'm e guilass	1997	Abbas Kiarostami	Encuentro con coche (Toma larga)	00:03:51 / 00:06:00 [02:09]
373	El sabor de las cerezas Ta'm e guilass	1997	Abbas Kiarostami	Piso por fuera (Plano-secuencia)	01:21:56 / 01:24:23 [02:27]
374	Boogie Nights	1997	P.T. Anderson	Recorrido discoteca (Toma larga)	00:00:54 / 00:03:47 [02:53]
375	Boogie Nights	1997	P.T. Anderson	Actuación espejo (Plano-secuencia)	02:25:17 / 02:27:36 [02:19]
376	Keep Cool / Mantén la calma You Hua Hao Shou	1997	Zhang Yimou	Cuchillo (Toma larga)	01:23:00 / 01:24:43 [01:43]
377	Ojos de serpiente Snake Eyes	1998	Brian de Palma	Títulos y combate (Plano-secuencia)	00:00:18 / 00:12:49 [11:31*]
378	Ojos de serpiente Snake Eyes	1998	Brian de Palma	Relato boxeador (Plano-secuencia)	00:27:58 / 00:30:44 [02:46]
379	La eternidad y un día Mia aioniotita kai mia mera	1998	Theo Angelopoulos	Chicos limpia lunas (Toma larga)	00:10:37 / 00:11:52 [01:15]
380	La eternidad y un día Mia aioniotita kai mia mera	1998	Theo Angelopoulos	Venta de niños (Plano-secuencia)	00:29:15 / 00:33:46 [04:31]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
381	La eternidad y un día Mia aioniotita kai mia mera	1998	Theo Angelopoulos	Frontera (Plano-secuencia)	00:44:42 / 00:51:31 [06:49]
382	La eternidad y un día Mia aioniotita kai mia mera	1998	Theo Angelopoulos	Poeta (Plano-secuencia)	00:55:11 / 00:59:40 [04:29]
383	La eternidad y un día Mia aioniotita kai mia mera	1998	Theo Angelopoulos	Música en el mar (Plano-secuencia)	01:58:27 / 02:05:53 [07:26]
384	La hora de los valientes	1998	Antonio Mercero	Patio y explosión (Plano-secuencia)	00:01:29 / 00:03:37 [02:08]
385	El club de la lucha Fight Club	1999	David Fincher	Títulos de crédito (Plano-secuencia)	00:00:34 / 00:02:04 [01:30]
386	El club de la lucha Fight Club	1999	David Fincher	Catálogo (Plano-secuencia)	00:04:50 / 00:05:10 [00:20]
387	El arte de morir	1999	Álvaro Fernández Armero	Resolución (Toma larga)	01:15:15 / 01:17:21 [02:06]
388	El sexto sentido The Sixth Sense	1999	M. Night Shyamalan	Se abren los cajones (Toma larga)	00:16:30 / 00:18:27 [01:57]
389	Fuera del mundo Fuori dal mondo	1999	Giuseppe Piccioni	Discusión (I) Comedor (Plano-secuencia)	00:54:16 / 00:55:47 [01:31]
390	Fuera del mundo Fuori dal mondo	1999	Giuseppe Piccioni	Discusión (II) Cocina (Plano-secuencia)	01:11:08 / 01:12:30 [01:22]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
391	Fuera del mundo Fuori dal mondo	1999	Giuseppe Piccioni	Discusión (III) Abrazo (Plano-secuencia)	01:29:57 / 01:31:00 [01:03]
392	Abajo el telón Cradle Will Rock	1999	Tim Robbins	Teatro (Toma larga)	00:01:11 / 00:06:48 [05:37]
393	Goya en Burdeos	1999	Carlos Saura	Caprichos (Toma larga)	00:25:46 / 00:29:55 [04:09]
394	Magnolia	1999	Paul Thomas Anderson	Recorriendo TV (Toma larga)	00:41:43 / 00:43:44 [02:01]
395	Magnolia	1999	Paul Thomas Anderson	Arenga sobre mujeres (Plano-secuencia)	02:00:48 / 02:03:30 [02:42]
396	Cómo ser John Malkovich Being John Malkovich	1999	Spike Jonze	Dentro de la cabeza (Plano-secuencia)	00:28:10 / 00:29:19 [01:09]
397	Terca vida	1999	Fernando Huertas	Interior del piso (Plano-secuencia)	00:05:17 / 00:07:18 [02:01]
398	Réquiem por un sueño Requiem for a Dream	2000	Darren Aronofsky	A través de la puerta (Toma larga)	00:00:57 / 00:02:38 [01:41]
399	Réquiem por un sueño Requiem for a Dream	2000	Darren Aronofsky	En la consulta (Plano-secuencia)	00:50:43 / 00:51:54 [01:11]
400	You're the one (Una historia de entonces)	2000	José Luis Garci	Conversación cafetería (Plano-secuencia)	01:33:49 / 01:40:58 [07:09]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
401	Código desconocido Code Inconnu: Récit incomplet de divers voyages	2000	Michael Haneke	Trifulca en la calle (Plano-secuencia)	00:03:19 / 00:11:30 [08:11]
402	Código desconocido Code Inconnu: Récit incomplet de divers voyages	2000	Michael Haneke	Ataque en el metro (Plano-secuencia)	01:34:26 / 01:39:55 [05:29]
403	El protegido Unbreakable	2000	M. Night Shyamalan	Parto (Plano-secuencia)	00:00:50 / 00:02:50 [02:00]
404	El protegido Unbreakable	2000	M. Night Shyamalan	Tren (Toma larga)	00:02:50 / 00:08:22 [05:32]
405	Snatch: Cerdos y diamantes Snatch	2000	Guy Ritchie	Títulos y asalto rabinos (Toma larga)	00:01:29 / 00:03:43 [02:14]
406	Armonías de Werckmeister Werckmeister Harmóniák	2000	Béla Tarr	Tierra, sol y luna (Plano-secuencia)	00:01:09 / 00:10:45 [09:36]
407	Armonías de Werckmeister Werckmeister Harmóniák	2000	Béla Tarr	Plaza y ballena (Toma larga)	00:35:43 / 00:40:34 [04:51]
408	Armonías de Werckmeister Werckmeister Harmóniák	2000	Béla Tarr	Caminan los dos (Plano-secuencia)	01:04:44 / 01:09:21 [04:37]
409	Armonías de Werckmeister Werckmeister Harmóniák	2000	Béla Tarr	Turba avanzando (Plano-secuencia)	01:38:09 / 01:42:10 [04:01]
410	Armonías de Werckmeister Werckmeister Harmóniák	2000	Béla Tarr	Asalto violento (Plano-secuencia)	01:42:10 / 01:50:01 [07:51]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
411	Timecode	2000	Mike Figgis	Película completa (4 planos-secuencia)	[93']
412	Memento	2000	Christopher Nolan	Títulos de crédito / foto (Plano-secuencia)	00:00:40 / 00:01:53 [01:13]
413	Misión a Marte Mission to Mars	2000	Brian de Palma	Títulos y celebración (Toma larga)	00:00:34 / 00:03:18 [02:44]
414	Misión a Marte Mission to Mars	2000	Brian de Palma	Nave circular (Plano-secuencia)	00:28:56 / 00:30:32 [01:36]
415	Desde el infierno From Hell	2001	Albert y Allen Hughes	Recorrido Whitechapel (Toma larga)	00:01:53 / 00:03:53 [02:00]
416	Desde el infierno From Hell	2001	Albert y Allen Hughes	Transcurre el tiempo (Plano-secuencia)	00:20:30 / 00:21:41 [01:11]
417	Moulin Rouge	2001	Baz Luhrmann	Llegada estación (Plano-secuencia)	00:05:02 / 00:05:06 [00:04]
418	Moulin Rouge	2001	Baz Luhrmann	Pareja ventana y campo (Toma larga)	01:06:38 / 01:07:17 [00:39]
419	Sin noticias de dios	2001	Agustín Díaz Yanes	Atraco (Plano-secuencia)	00:00:20 / 00:02:18 [01:58]
420	La pianista Le pianiste	2001	Michael Haneke	Relación en el almacén (Plano-secuencia)	01:39:31 / 01:45:57 [06:26]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
421	Mulholland Drive	2001	David Lynch	Baile (Plano-secuencia)	00:00:20 / 00:01:43 [01:23]
422	Operación Swordfish Swordfish	2001	Dominic Sena	Explosión (Toma larga)	00:07:17 / 00:07:50 [00:33]
423	Millennium Mambo	2001	Hou Hsiao Hsien	Corredor (Plano-secuencia)	00:00:58 / 00:03:24 [02:26]
424	Millennium Mambo	2001	Hou Hsiao Hsien	Apartamento (Plano-secuencia)	00:09:04 / 00:15:35 [06:31]
425	Millennium Mambo	2001	Hou Hsiao Hsien	Pelea (Plano-secuencia)	00:15:35 / 00:18:33 [02:58]
426	Millennium Mambo	2001	Hou Hsiao Hsien	Tomando drogas (Plano-secuencia)	00:32:00 / 00:36:37 [04:37]
427	Cosas que no se olvidan Storytelling	2001	Todd Solondz	Alucinación televisión (Toma larga)	00:53:34 / 00:54:19 [00:45]
428	Cosas que no se olvidan Storytelling	2001	Todd Solondz	Hermanos en el espejo (Plano-secuencia)	00:55:04 / 00:56:23 [01:19]
429	Amélie Le fabuleux destin d'Amélie Poulain	2001	Jean-Pierre Jeunet	Rebotando piedras (Plano-secuencia)	00:11:57 / 00:12:16 [00:19]
430	El arca rusa Russkiy kovcheg	2002	Alexander Sokurov	Película completa (Plano-película)	[96']

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
431	Minority Report	2002	Steven Spielberg	Cenital apartamentos (Toma larga)	01:15:05 / 01:16:15 [01:10]
432	Última llamada Phone Booth	2002	Joel Schumacher	Títulos y espacio (Toma larga)	00:00:21 / 00:01:23 [01:02]
433	Última llamada Phone Booth	2002	Joel Schumacher	Conversación a tres (Toma larga)	00:15:12 / 00:16:10 [00:58]
434	Ser y tener Être et avoir	2002	Nicolas Philibert	Haciendo las paces (Toma larga)	00:29:01 / 00:32:57 [03:56]
435	Ser y tener Être et avoir	2002	Nicolas Philibert	Entrevista profesor (Plano-secuencia)	01:01:34 / 01:04:30 [02:56]
436	La habitación del pánico Panic Room	2002	David Fincher	Recorrido por la casa (Toma larga)	00:15:01 / 00:17:40 [02:39]
437	Gerry	2002	Gus van Sant	En lo alto del peñasco (Toma larga)	00:30:59 / 00:37:55 [06:56]
438	Gerry	2002	Gus van Sant	Desierto (Toma larga)	00:39:57 / 00:42:18 [02:21]
439	Irreversible Irréversible	2002	Gaspar Noé	Película completa (Planos-secuencia)	[90']
440	The Salton Sea	2002	D.J. Caruso	Fiesta en la casa (Toma larga)	00:04:46 / 00:05:51 [01:05]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
441	Ciudad de dios Cidade de deus	2002	Fernando Meirelles	Anteriores dueños (Plano-secuencia)	00:35:39 / 00:38:08 [02:29]
442	American Splendor	2003	Shari Springer Berman / Robert Pulcini	Títulos de crédito / Cómic (Toma larga)	00:01:21 / 00:03:27 [02:06]
443	American Splendor	2003	Shari Springer Berman / Robert Pulcini	Cuenta historia (Plano-secuencia)	01:24:35 / 01:27:27 [02:52]
444	Elephant	2003	Gus van Sant	Film completo (Planos-película)	[77'*]
445	Buscando a Nemo Finding Nemo	2003	Andrew Stanton / Lee Unkrich	Planear la fuga (Plano-secuencia)	00:37:38 / 00:38:05 [00:27]
446	La Liga de los hombres extraordinarios The League of Extraordinary Gentlemen	2003	Stephen Norrington	A través de la ventana (Toma larga)	01:15:39 / 01:16:14 [00:35]
447	Old Boy Oldboy	2003	Chan-wook Park	Pelea contra todos (Toma larga)	00:41:22 / 00:43:55 [02:33]
448	Crónica de un asesino en serie Memories of Murder	2003	Bong Joon-Ho	Cadáver en el campo (Plano-secuencia)	00:06:42 / 00:08:42 [02:00]
449	El tiempo del lobo Le temps du loup	2003	Michael Haneke	Tren (Plano-secuencia)	01:44:07/ 01:46:10 [02:03]
450	Zatoichi Zatôichi	2003	Takeshi Kitano	Hablando del juego (Plano-secuencia)	00:17:26 / 00:18:47 [01:21]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
451	Tiovivo cf. 1950	2004	José Luis Garci	Prostituta y señorito (Plano-secuencia)	00:01:51 / 00:03:49 [01:58]
452	Mar adentro	2004	Alejandro Amenábar	Títulos de crédito (Plano-secuencia)	00:01:12 / 00:02:24 [01:12]
453	Master and Commander: Al otro lado del mundo Master and Commander: The Far Side of the World	2004	Peter Weir	Barco completo (Toma larga)	00:27:36 / 00:28:06 [00:30]
454	Catwoman	2004	Pitof	Oficina rápida (Plano-secuencia)	00:15:38 / 00:16:16 [00:38]
455	Million Dollar Baby	2004	Clint Eastwood	Entrada gimnasio (Toma larga)	00:06:22 / 00:06:53 [00:31]
456	Life aquatic The Life Aquatic with Steve Zizou	2004	Wes Anderson	Barco seccionado (Plano-secuencia)	00:14:30 / 00:15:40 [01:10*]
457	Eleni	2004	Theo Angelopoulos	Exiliados unidos (Plano-secuencia)	00:00:13 / 00:03:34 [03:21]
458	Eleni	2004	Theo Angelopoulos	Pueblo por fuera (Plano-secuencia)	00:05:47 / 00:08:52 [03:05]
459	Eleni	2004	Theo Angelopoulos	Baile del sindicato (Plano-secuencia)	01:16:37 / 01:25:15 [08:38]
460	Eleni	2004	Theo Angelopoulos	Tren e hijo muerto (Plano-secuencia)	02:14:14 / 02:17:47 [03:33]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
461	Eleni	2004	Theo Angelopoulos	Delirio (Plano-secuencia)	02:20:00 / 02:27:16 [07:16]
462	Nueve vidas Nine Lives	2004	Rodrigo García	Película completa (Planos-secuencia)	[112']
463	Antes del atardecer Before Sunset	2004	Richard Linklater	Paseo hasta el barco (Toma larga)	00:41:17 / 00:42:24 [01:07]
464	Antes del atardecer Before Sunset	2004	Richard Linklater	Paseo hasta el coche (Toma larga)	00:51:10 / 00:52:41 [01:31]
465	El juego de la verdad	2004	Álvaro Fernández Armero	Directo TV (Plano-secuencia)	00:39:34 / 00:40:06 [00:32]
466	Yo puta	2004	Luna	Rostros cambiantes (Plano-secuencia)	00:00:43 / 00:02:27 [01:44]
467	Yo puta	2004	Luna	Entrevista gigoló (Plano-secuencia)	00:18:40 / 00:21:08 [02:28]
468	Ocean's Twelve	2004	Steven Soderbergh	Mansión chino (Plano-secuencia)	00:09:25 / 00:10:20 [00:55]
469	Breaking News Daai si gin	2004	Johnny To	Títulos y tiroteo (Toma larga)	00:01:38 / 00:08:09 [06:31]
470	Star Wars: Episodio III - La venganza de los Sith Star wars: Episode III - Revenge of the Sith	2005	George Lucas	Resumen y batalla inicial (Toma larga)	00:00:29 / 00:02:59 [02:30]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
471	El señor de la guerra Lord of War	2005	Andrew Niccol	Títulos de crédito / Bala (Plano-secuencia)	00:01:27 / 00:04:16 [02:49]
472	¡Olvidate de mí! Eternal Sunshine of the Spotless Mind	2005	Michel Gondry	Borrado de calle (Toma larga)	00:37:07 / 00:37:48 [00:41]
473	Doom	2005	Andrzej Bartkowiak	Lucha primera persona (Plano-secuencia)	01:19:02 / 01:23:21 [04:19*]
474	Thai Dragon Tom yum goong	2005	Prachya Pinkaew	Pelea por pisos (Plano-secuencia)	00:46:29 / 00:50:15 [03:46]
475	Una historia de violencia A History of Violence	2005	David Cronenberg	Títulos de crédito / Coche (Toma larga)	00:00:15 / 00:04:13 [03:58]
476	Escondido Caché	2005	Michael Haneke	Misteriosa grabación (Plano-secuencia)	00:00:08 / 00:02:55 [02:47]
477	Escondido Caché	2005	Michael Haneke	Suicidio (Plano-secuencia)	01:24:39 / 01:26:10 [01:31]
478	Escondido Caché	2005	Michael Haneke	Ascensor (Plano-secuencia)	01:36:24 / 01:39:48 [03:24]
479	Escondido Caché	2005	Michael Haneke	Se llevan al niño (Plano-secuencia)	01:46:05 / 01:49:20 [03:15]
480	Escondido Caché	2005	Michael Haneke	Colegio y créditos finales (Plano-secuencia)	01:49:20 / 01:53:14 [03:54]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
481	Match Point	2005	Woody Allen	Red de tenis (Plano-secuencia)	00:01:03 / 00:01:38 [00:35]
482	Grizzly Man	2005	Werner Herzog	Presentación (Plano-secuencia)	00:00:17 / 00:02:47 [02:30]
483	Superman, el regreso Superman Returns	2006	Bryan Singer	Títulos de crédito (Plano-secuencia)	00:01:09 / 00:05:02 [03:53]
484	Azuloscurocasinegro	2006	Daniel Sánchez-Arévalo	Familia cocina (Plano-secuencia)	00:34:55 / 00:35:42 [00:47]
485	Azuloscurocasinegro	2006	Daniel Sánchez-Arévalo	Cámaras de seguridad (Plano-secuencia)	01:06:22 / 01:06:57 [00:35]
486	Hijos de los hombres Children of Men	2006	Alfonso Cuarón	Explosión café (Toma larga)	00:01:31 / 00:02:23 [00:52]
487	Hijos de los hombres Children of Men	2006	Alfonso Cuarón	Emboscada al coche (Plano-secuencia)	00:25:09 / 00:29:06 [03:57]
488	Hijos de los hombres Children of Men	2006	Alfonso Cuarón	Escucha conversación (Toma larga)	00:51:15 / 00:53:01 [01:46]
489	Hijos de los hombres Children of Men	2006	Alfonso Cuarón	Parto (Plano-secuencia)	01:10:07 / 01:13:19 [03:12]
490	Hijos de los hombres Children of Men	2006	Alfonso Cuarón	Guerra en las calles (Plano-secuencia)	01:20:25 / 01:26:28 [06:03]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
491	Plan oculto Inside Man	2006	Spike Lee	Conversación banco (Plano-secuencia)	01:40:47 / 01:42:31 [01:44]
492	Volver	2006	Pedro Almodóvar	Títulos de crédito (Plano-secuencia)	00:00:18 / 00:01:02 [00:44]
493	Poseidón Poseidon	2006	Wolfgang Petersen	Barco sobrevolado (Toma larga)	00:01:12 / 00:02:21 [01:09]
494	Alatriste	2006	Agustín Díaz Yanes	Desembarco (Plano-secuencia)	00:48:50 / 00:51:18 [02:28]
495	La dalia negra The Black Dahlia	2006	Brian de Palma	Presentación familia (Toma larga)	00:51:24 / 00:53:25 [02:01]
496	Michael Clayton	2007	Tony Gilroy	Asesinato (Plano-secuencia)	01:09:51 / 01:12:08 [02:17]
497	[Rec]	2007	Jaume Balagueró / Paco Plaza	Exploración edificio (Toma larga)	00:08:42 / 00:14:02 [05:20]
498	El orfanato	2007	Juan Antonio Bayona	Juego (Toma larga)	01:20:33 / 01:22:40 [02:07]
499	Días de cine	2007	David Serrano	Rodaje caótico (Plano-secuencia)	00:48:34 / 00:53:27 [04:53]
500	La vida en rosa (Edith Piaf) La Môme (La Vie en Rose)	2007	Olivier Dahan	Aparición despertar (Toma larga)	01:42:19 / 01:46:33 [04:14]

Anexo II.

**Modelo-plantilla de análisis textual poético
de Marcas Diferenciales Básicas**

[000]

Título¹⁴⁶ (Película / Año)**FICHA TÉCNICA**

Película	
Año Producción	
Nacionalidad	
Director	

FRAGMENTO

Tipo ¹⁴⁷			
Situación Film	00:00:00	Duración	00:00:00
Descripción			

Imagen 1

Imagen 2

¹⁴⁶ El título específico de la estructura en continuidad se atribuye en función del contenido narrativo desarrollado en el fragmento. Sólo resulta válido, por lo tanto, para esta investigación.

¹⁴⁷ Plano–secuencia, toma larga o plano–película.

CARACTERÍSTICAS				
Modo de Representación ¹⁴⁸				
Paradigma ¹⁴⁹				
Configuración discursiva técnico–expresiva ¹⁵⁰	Montaje Interno (Rodaje)		Puesta en escena	
			Puesta en imágenes	
	Montaje Externo (Postproducción)		Tecnología Analógica	
			Composición Digital	
Intencionalidades / Funciones predominantes ¹⁵¹				

MARCAS DIFERENCIALES BÁSICAS		Área ¹⁵²
1		
2		
3		
4		
5		
6		

¹⁴⁸ Si la estructura en continuidad puede considerarse como ejemplo de Modo de Representación Primitivo (M.R.P); Modo de Representación Institucional (M.R.I); Modos de Representación Modernos (M.R.M) y Modos de Representación Posmodernos (M.R.P).

¹⁴⁹ Adscripción a uno de los paradigmas de la continuidad: construcción en términos de profundidad, reencuadramiento modelo *Steadicam*, composición digital de capas, etc.

¹⁵⁰ Según la taxonomía establecida en la investigación.

¹⁵¹ Según la taxonomía establecida en la investigación.

¹⁵² Rasgos sobresalientes del plano–secuencia analizado según las disciplinas de análisis (MDBn, MDBr, MDBe, MDBc, MDBp, MDBs, MDBpe, MDBpi, MDBps).

Anexo III.

DVD Planos–secuencia.

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
008	El melómano Le mélomane	1903	Georges Méliès	Film completo (Plano–película)	[01:47]
015	El último Der Letzte Mann	1924	F.W. Murnau	Sueño (Plano–secuencia)	00:41:44 / 00:43:11 [01:27]
030	Sólo se vive una vez You Only Live Once	1937	Fritz Lang	Versiones periódicos (Plano–secuencia)	00:33:43 / 00:34:29 [00:46]
040	La regla del juego La règle du jeu	1939	Jean Renoir	Pasillos habitaciones (Toma larga)	00:38:32 / 00:40:07 [01:35]
046	La loba The Little Foxes	1941	William Wyler	Discusión (Toma larga)	01:41:01 / 01:42:56 [01:55]
050	El cuarto mandamiento The Magnificent Ambersons	1942	Orson Welles	Conversación mesa (Plano–secuencia)	00:29:14 / 00:33:40 [04:26]
062	Los forajidos The Killers	1946	Robert Siodmak	Atraco (Plano–secuencia)	00:55:32 / 00:57:30 [01:58]
068	Macbeth	1948	Orson Welles	Asesinato (Plano–secuencia)	00:23:53 / 00:33:51 [09:58]
071	La sogá Rope	1948	Alfred Hitchcock	Reconstruyendo (Planos–película)	00:57:17 / 01:06:59 [09:42]
079	El reloj asesino The Big Clock	1948	John Farrow	Edificio exterior e interior (Plano–secuencia)	00:01:26 / 00:03:30 [02:04]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
082	El demonio de las armas Gun Crazy / Deadly is the Female	1949	Joseph H. Lewis	Atraco (Plano-secuencia)	00:35:22 / 00:38:50 [03:28]
088	La ronda La ronde	1950	Max Ophüls	Comienzo representación (Plano-secuencia)	00:02:06 / 00:06:58 [04:52]
100	La señorita Oyu Oyû-sama	1951	Kenji Mizoguchi	Matrimonio de tres (Plano-secuencia)	01:07:19 / 01:11:10 [03:51]
131	La palabra Ordet	1955	Carl T. Dreyer	Familia Borgen (Plano-secuencia)	00:06:00 / 00:11:43 [05:43]
133	Calle mayor	1956	Juan Antonio Bardem	Paseo por los soportales (Plano-secuencia)	00:51:02 / 00:53:31 [02:29]
144	12 hombres sin piedad 12 Angry Men	1957	Sidney Lumet	Títulos y presentación (Toma larga)	00:02:50 / 00:09:23 [06:33]
151	Sed de mal Touch of Evil	1958	Orson Welles	Paso Frontera / Títulos (Plano-secuencia)	00:00:55 / 00:04:06 [03:11]
193	El verdugo	1963	Luis García Berlanga	Ejecución (Toma larga)	01:22:04 / 01:23:49 [01:45]
204	La colina The Hill	1965	Sidney Lumet	Títulos de crédito (Plano-secuencia)	00:00:10 / 00:02:25 [02:15]
211	Playtime	1967	Jacques Tati	Espacio ambiguo (Toma larga)	00:03:13 / 00:04:49 [01:36]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
213	Rojos y blancos Csillagosok, katonák	1967	Miklós Jancsó	Persecución río (Plano-secuencia)	00:01:34 / 00:04:43 [03:09]
220	El estrangulador de Boston The Boston Strangler	1968	Richard Fleischer	Ataque del estrangulador (Plano-secuencia)	01:00:31 / 01:02:19 [01:48]
223	El carnicero Le Boucher	1970	Claude Chabrol	De la boda al colegio (Plano-secuencia)	00:13:17 / 00:17:05 [03:48]
235	Todo va bien Tout va bien	1972	Jean-Luc Godard / Jean-Pierre Gorin	Hipermercado (Plano-secuencia)	01:19:00 / 01:28:32 [09:32]
240	Hermanas Sisters	1973	Brian de Palma	Dos acciones alternas (II) (Toma larga)	00:33:20 / 00:37:12 [03:52*]
243	Secretos de un matrimonio Scener ur ett Äktenskap	1974	Ingmar Bergman	Última noche juntos (Plano-secuencia)	01:15:04 / 01:17:10 [02:06]
256	Todos los hombres del presidente All the President's Men	1976	Alan J. Pakula	Llamada (Plano-secuencia)	00:46:00 / 00:51:48 [05:48]
258	Asignatura pendiente	1977	José Luis Garci	Cama / muerte de Franco (Plano-secuencia)	00:59:00 / 01:00:52 [01:52]
263	Nido familiar Családi Tűzfészek	1977	Béla Tarr	Partida de cartas (Plano-secuencia)	00:18:35 / 00:21:09 [02:34]
283	Kagemusha: La sombra del guerrero Kagemusha	1980	Akira Kurosawa	Tres iguales (Plano-secuencia)	00:00:17 / 00:06:17 [06:00]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
296	Nostalgia Nostalghia	1983	Andrei Tarkovski	Vela (Plano-secuencia)	01:52:48 / 02:01:54 [09:06]
301	Extraños en el paraíso Stranger than Paradise	1984	Jim Jarmusch	Durmiendo en el motel (Plano-secuencia)	01:02:41 / 01:06:17 [03:36]
307	Sacrificio Offret	1986	Andrei Tarkovski	Incendio de la casa (Plano-secuencia)	02:11:21 / 02:17:16 [05:55]
323	La condena Kárhozat	1988	Béla Tarr	Conversan mesa y oficina (Plano-secuencia)	00:28:47 / 00:36:22 [07:35]
328	Días de eclipse Dni zatmeniya	1988	Alexander Sokurov	Registro policial (Plano-secuencia)	00:37:17 / 00:42:15 [04:58]
331	La hoguera de las vanidades The Bonfire of the Vanities	1990	Brian de Palma	Escritor borracho (Plano-secuencia)	00:01:30 / 00:06:12 [04:42]
332	Uno de los nuestros Goodfellas	1990	Martin Scorsese	Restaurante (Toma larga)	00:30:15 / 00:33:11 [02:56]
353	A través de los olivos Zire darakhatan zeyton	1994	Abbas Kiarostami	Lateral conduciendo (Plano-secuencia)	00:12:26 / 00:14:23 [01:57]
365	La mirada de Ulises To viemma tou Odyssea	1995	Theo Angelopoulos	Baile de fin de año (Plano-secuencia)	00:57:01 / 01:07:14 [10:13]
369	Alien Resurrección (V.2003) Alien Resurrection	1997	Jean-Pierre Jeunet	Mosquito a espacio (Plano-secuencia)	00:00:23 / 00:03:15 [02:52]

	Película	Año	Director	Fragmento analizado	Situación / Duración
378	Ojos de serpiente Snake Eyes	1998	Brian de Palma	Relato boxeador (Plano-secuencia)	00:27:58 / 00:30:44 [02:46]
383	La eternidad y un día Mia aioniotita kai mia mera	1998	Theo Angelopoulos	Música en el mar (Plano-secuencia)	01:58:27 / 02:05:53 [07:26]
402	Código desconocido Code Inconnu: Récit incomplet de divers voyages	2000	Michael Haneke	Ataque en el metro (Plano-secuencia)	01:34:26 / 01:39:55 [05:29]
405	Snatch: Cerdos y diamantes Snatch	2000	Guy Ritchie	Títulos y asalto rabinos (Toma larga)	00:01:29 / 00:03:43 [02:14]
443	American Splendor	2003	Shari Springer Berman / Robert Pulcini	Cuenta historia (Plano-secuencia)	01:24:35 / 01:27:27 [02:52]
459	Eleni	2004	Theo Angelopoulos	Baile del sindicato (Plano-secuencia)	01:16:37 / 01:25:15 [08:38]
469	Breaking News Daai si gin	2004	Johnny To	Títulos y tiroteo (Toma larga)	00:01:38 / 00:08:09 [06:31]
471	El señor de la guerra Lord of War	2005	Andrew Niccol	Títulos de crédito / Bala (Plano-secuencia)	00:01:27 / 00:04:16 [02:49]
474	Thai Dragon Tom yum goong	2005	Prachya Pinkaew	Pelea por pisos (Plano-secuencia)	00:46:29 / 00:50:15 [03:46]
487	Hijos de los hombres Children of Men	2006	Alfonso Cuarón	Emboscada al coche (Plano-secuencia)	00:25:09 / 00:29:06 [03:57]

Anexo IV.

Listado de recursos fotográficos

1. <i>Sacrificio</i> (cartel de la película) Fuente film posters of the 80, Tony Nourmand y Graham Marsh, Evergreen, 2001, pág. 50, portada.
2. <i>Sol del membrillo</i> , elaboración propia captura DVD, pág. 13
3. <i>La eternidad y un día</i> , elaboración propia captura DVD, pág. 23
4. <i>La sogá</i> , Dirigido por nº 353 / pág. 93, pág. 28
5. <i>El demonio de las armas</i> , elaboración propia captura DVD, pág. 31
6. <i>Ciudadano Kane</i> / 7. <i>Sólo se vive una vez</i> , elaboración propia captura DVD, pág. 47
8. <i>La sogá</i> , elaboración propia captura DVD, pág. 265
9. <i>Días de eclipse</i> / 10. <i>Armonías de Werckmeister</i> / 11. <i>El sabor de las cerezas</i> / 12. <i>Hijos de los hombres</i> / 13. <i>Ser y tener</i> , elaboración propia captura DVD, pág. 323
14. <i>Un verano con Mónica</i> / 15. <i>La gran comilona</i> / 16. <i>Wall Street</i> / 17. <i>Vivir su vida</i> / 18. <i>El gatopardo</i> / 19. <i>La condena</i> , elaboración propia captura DVD, pág. 469
20. <i>El melómano de Méliès</i> , elaboración propia captura DVD, pág. 627
21. <i>American Splendor</i> / 22. <i>Calle Mayor</i> / 23. <i>Centauros del desierto</i> , elaboración propia captura DVD, pág. 639
24. <i>Invasores de Marte</i> / 25. <i>El paso suspendido de la cigüeña</i> , elaboración propia captura DVD, pág. 644
26. <i>Gerry</i> , elaboración propia captura DVD, pág. 647
27. <i>Código desconocido</i> / 28. <i>Nunca en domingo</i> , elaboración propia captura DVD, pág. 650
29. <i>Los cuatrocientos golpes</i> / 30. <i>El resplandor</i> , elaboración propia captura DVD, pág. 655
31. <i>Nueve vidas</i> / 32. <i>Hijos de los hombres</i> , elaboración propia captura DVD, pág. 659
33. <i>El club de la lucha</i> / 34. <i>El protegido</i> / 35. <i>Sin noticias de dios</i> , elaboración propia captura DVD, pág. 691

**LA POÉTICA DEL PLANO-SECUENCIA:
ANÁLISIS DE LA ENUNCIACIÓN FÍLMICA EN CONTINUIDAD**

MARIO RAJAS FERNÁNDEZ

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

2008